

ÀLEX NOGUÉ. DIBUIXAR UN ARBRE

L'arbre, un dels símbols més universals i un element intrínsecament vinculat al desenvolupament de la nostra cultura, esdevé, en aquest llibre, el pretext idoni per donar a conèixer alguns dels interrogants que la vivència de l'art contemporani planteja.

L'artista Àlex Nogué obre les portes del seu procés de creació per fer visible com es desencadena la gènesi d'una obra d'art i posa a la llum les incerteses, les intuïcions i les aspiracions que comporta la creació artística.

Dibuixar un arbre tracta de les similituds entre l'emoció que produeix un plançó al mig d'un bosc i l'emoció de traslladar-lo fins a l'interior d'una presó. De les diferències de dibuixar un xiprer dret o abatut. Dels silencis i dels sorolls de les imatges. Del que una obra pretén i del que mai aconsegueix.

Les imatges i els textos d'aquest llibre ens permeten transitar per l'interior de vuit processos de creació i ens mostren com els treballs artístics neixen i creixen.

Per emmarcar l'experiència creativa en el context cultural contemporani, *Dibuixar un arbre* s'inicia amb cinc reflexions d'autors que han viscut amb empatia aquest recorregut creatiu. Ells mateixos estan immersos de manera apassionada en la creació, producció, difusió o direcció de projectes creatius, i són: Eudald Camps, Xavier Franquesa, Rosa Pera, Víctor Sunyol i Àngels Viladomiu.

...

www.comanegra.com

ÀLEX NOGUÉ. DRAWING A TREE

In this book, one of the most universal symbols and an item that is intrinsically linked to the development of our culture, the tree, becomes the ideal pretext to present some of the questions that are addressed by the experiences of contemporary art.

The artist Àlex Nogué opens the doors to his creative process to show how the generation of a work of art arises, displaying the doubts, the intuitions and the aspirations that artistic creation entails.

Drawing a Tree speaks of the similitudes between the emotion felt on seeing a sapling tree in the forest and the emotion of transferring it into a prison-yard; of the difference between drawing a cypress tree standing or lying down; of the silence and the sounds of images; of what a work of art intends and never achieves.

The images and texts in this book will enable us to enter the intricacies of eight creative processes, showing us how such works of art are born and grow.

Moreover, Eudald Camps, Xavier Franquesa, Rosa Pera, Víctor Sunyol and Àngels Viladomiu, all of whom are passionately involved in the creation, production, diffusion or managements of creative projects, have followed this work with empathy, contributing five essays to *Drawing a Tree* and placing the creative experience within a contemporary cultural context.

DIBUIXAR UN ARBRE / DRAWING A TREE Àlex Nogué

Àlex Nogué

DIBUIXAR UN ARBRE / DRAWING A TREE



Àlex Nogué

Artista visual, nascut a Hostalets d'en Bas (Girona), l'any 1953.
Visual artist, born in 1953 at Hostalets de Bas (Girona).

És catedràtic de pintura a la Facultat de Belles Arts de la Universitat Barcelona.
He holds PhD in Fine Arts and teaches art at Barcelona University (UB).

Més informació / More information:
www.alexnogue.com

Altres títols del mateix autor /
Other titles by the same author:

23 Preguntes amb resposta / 23 Questions with Answers (2004)

Límits del dibuix. Tretze exercicis de dibuix "même" / Límites del dibujo. Trece ejercicios de dibujo "mème" (2005)

Trementina: Una metàfora de la pintura (2007)

Art i Ciència. Converses (2010)

9 788415 097914

C

comanegra



DIBUIXAR UN ARBRE / DRAWING A TREE

ÀLEX NOGUÉ

comanegra

Primera edició: octubre 2013

© Àlex Nogué

© dels textos: Àlex Nogué, Rosa Pera, Eudald Camps, Xavier Franquesa,

Àngels Viladomiu

© de les fotografies: Marcel Dalmau, Quico Estivill, Helena de la Guardia,

Àlex Nogué, Josep M. Oliveras

© 2013 Editorial Comanegra

Trafalgar 6, 3r 4^a

08010 Barcelona



Tots els textos d'aquest llibre estan subjectes a la llicència Creative Commons: Reconeixement - No comercial - Sense obra derivada. Està permesa la transmissió, distribució, reproducció o emmagatzematge dels textos, sempre que es faci sense finalitat comercial. Queda expressament prohibida la seva manipulació i modificació.

Traduccions

William George Hardy

Neil Willett

Disseny gràfic i maquetació

aQuatinta i Jaume Geli

Impressió

Book Print Digital

ISBN: 978-84-15097-91-4

Dipòsit legal: B-22506-2013

Agraïments

AGAUR (Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca), Ajuntament de Girona, BRAC (Barcelona: Recerca, Art i Creació), Bòlit (Centre D'Art Contemporani), Carme Biarnés, Centre Cultural La Mercè, CPHB (Centre Penitenciari d'Homes de Barcelona), Diputació de Girona, Dani Polo López, Decomarc - Olot (Taller de Marc), Facultat de Belles Arts de la UB, Galeria Esther Montoriol, Galeria Horizon, HIAP (Helsinki International Artist Programme), Jaume Geli, Joan Sala Torrent, Margarita Ruiz Combalia "La Maga", Mercè Pla, Sofia Ysasi, UB (Universitat de Barcelona), William George Hardy.



A Berta i Helena.

Índex

- 16 INTRODUCCIÓ / Àlex Nogué
INTRODUCTION
- 22 DIBUIXAR, EL MISTERI URGENT I COL·LECTIU / Rosa Pera
DRAWING, THE URGENT AND COLLECTIVE MYSTERY
- 28 EL DIBUIX QUE DEIXEN LES COSES / Eudald Camps
THE DRAWINGS THINGS LEAVE BEHIND
- 36 A PROPOSIT D'UNS ARBRES / Xavier Franquesa
REGARDING SOME TREES
- 58 LLEGIR EL TEMPS EN L'ESPAI DELS ARBRES / Àngels Viladomiu
READING TIME IN TREE SPACE
- 68 DIBUIXANT L'ARBRE / Víctor Sunyol
DRAWING THE TREE
- 77 REGISTRES I POSICIONS / Àlex Nogué
REGISTERS AND POSITIONS
- 91 UPON THE TREE / Àlex Nogué
UPON THE TREE
- 104 UN CIRERER A LA PRESÓ LA MODEL / Àlex Nogué
A CHERRY TREE AT THE PRISON LA MODEL
- 113 42º NORD / 2º EST / Àlex Nogué
42º NORTH / 2º EAST
- 125 POMERA MORINT-SE / Àlex Nogué
APPLE TREE DYING
- 136 DOS TIL-LERS / Àlex Nogué
TWO LIME TREES
- 145 CODI DE SUBSISTÈNCIA / Àlex Nogué
SURVIVAL CODE
- 157 RES LI VA SER ALIÈ / RES LI SERÀ ALIÈ / Àlex Nogué
NOTHING WAS ALIEN TO HIM / NOTHING WILL BE ALIEN TO HIM



INTRODUCCIÓ INTRODUCTION

Un treball artístic sol ser conseqüència del que el precedeix, tot i que, a vegades, el recorregut artístic requereix el risc d'intentar començar de zero. Aquest, però, no és el cas.

El 2007 havíem acabat amb Joan Descarga un projecte titulat *Trementina, una metàfora de la pintura*¹, que havia nascut d'un viatge pels boscos de l'Alt Urgell motivats per la tesi de la Dra. Mireia Folch de la University of Western Ontario. El treball s'inspirava en l'heroicitat i creativitat d'unes dones que, a la petita i tancada vall de Tuixent, al Pirineu català, a mitjan segle XIX, inventaren un producte guaridor que venien viatjant per tot Catalunya per tal d'obtenir diners i superar la precarietat econòmica de les seves famílies. La base d'aquelles medicines artesanals era la trementina que s'obtenia de la resina del pi roig, curiosament el mateix producte que s'utilitza per pintar a l'oli. És fàcil imaginar la quantitat de relacions que es poden construir a partir d'aquesta coincidència.

Els arbres estan a la base de la piràmide ecològica, inserits en un dels sistemes més complexos, el bosc. L'arbre és un dels símbols més普遍的 i un element intrínsecament vinculat al desenvolupament de moltes cultures, entre les quals, l'europea. Els arbres eren usats tradicionalment com a matèria primera, i encara ho són, especialment a Finlàndia, un país dominat per enormes extensions de boscos, on vaig fer una residència el 2007, concretament a Hèlsinki (HIAP Kaapeli-Cable Factory).

A Hèlsinki treballava en una instal·lació que rememorava l'acció de John Baldesari *Teaching a Plant the Alphabet*, de 1972, però

A work of art is often the consequence of the one which preceded it, although, sometimes, the artistic journey requires taking the risk of trying to start again from zero. This, however, is not the case here.

In 2007 I completed a project, with Joan Descarga, that was called *Turpentine, a metaphor for painting*¹, that was born of a journey through the forests of Alt Urgell as part of the work on Dra. Mireia Folch's (University of Western Ontario) thesis. The work was inspired by the heroism and creativity of a group of women who, in the small and enclosed Tuixent Valley, in the Catalan Pyrenees, in the mid nineteenth century, invented a healing product that they sold while traveling all over Catalonia with the end of obtaining money enough to overcome the economic insecurity of their families. The basis of these amateur medicines was turpentine obtained from the resin of the red pine, curiously the same product that is used to make oil paints. It's easy to imagine the amount of relations that the coincidence can generate.

Trees are at the base of the ecological pyramid, incorporated into one of the most complex of systems, the forest. The tree is one of the most universal of symbols and an element that is intrinsically linked to the development of many cultures, among which, the European. Trees were traditionally used as a raw material, and still are, especially in Finland, a country dominated by huge expanses of forests, where I did a residency in 2007, specifically in Helsinki (HIAP Kaapeli-Cable Factory).

In Helsinki I worked on an installation that commemorated John Baldesari's work: *Teaching a Plant the Alphabet*, from 1972, but

la meva estada va ser imprevisiblement i sorprenentment una cerca d'emocions que s'havien produït feia més de quaranta anys en unes coordenades geogràfiques ben diferents i en un altre temps, el de la joventut. Aquella residència em va permetre connectar amb els estadis més inicials de la meva formació, quan, acompanyat pel meu pare o sol, ens posàvem davant d'un arbre per dibuixar-lo, o ens protegíem a sota de la seva ombra per dibuixar les coses que vèiem al davant, i es produïa un sensació plaent que sorgia de mirar, de relacionar, de pensar, de callar, de fer. No només revivia un estat emocional, sinó també intel·lectual; els conceptes, opinions, il·lusions que té un jove en els seus primers tempteigs artístics i la comparació de tots aquests pensaments amb els actuals. I val a dir que quedava sorprès de les coses que havia perdut pel camí.

No era menyspreable, tampoc, l'oportunitat que oferia fer una revisió d'aquest ordre per establir nexos entre aquell moment i els moments presents, viscuts davant dels estudiants de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, i l'ocasió que representava poder obtenir una major comprensió de la seva vivència en la creació artística.

He intentat que aquell estat anímic original guiés alguns dels projectes artístics que he fet durant el període 2007-2012. Inconscientment, però també estratègicament, durant aquest període preferia elaborar projectes que un cop clars requerissin moltes hores per fer el treball prèviament planificat. D'aquesta manera podia reduir les decisions a prendre i disminuir les interferències derivades d'una producció

my stay surprisingly and unpredictably turned out to be a search for emotions that had taken place over forty years before in a very different part of the world and in another time, that of my youth. The residency allowed me to connect with the very initial stages of my training, when, accompanied by my father (or on my own) we would put ourselves in front of a tree so as to draw it, or we would be protected under its shade and could draw the things we saw before us, and it produced a pleasant feeling that came out of watching, and interacting, thinking and being silent, and doing. It didn't only revive an emotional state, but also intellectual ones; concepts, opinions, hopes that a young boy has in his first hesitant attempts at artistic expression and the comparison of all of those thoughts with the current ones. And it has to be said that I was surprised at the things that I'd lost along the way.

It wasn't of small import, either, the opportunity that doing a review of this order offered to establish a nexus between that moment and the present ones, lived out in front of the students of the Faculty of Fine Arts of the University of Barcelona, and the occasion represented being able to gain a greater understanding of your own life through artistic creation.

I have tried to let that original state guide some of the artistic projects I've done over the period 2007-2012. Unconsciously, but also strategically, during this period I preferred to work on projects that very clearly required many hours to perform the previously planned work. In this way I could reduce the number of decisions I had to make and lessen any interference arising from a complex production, while increasing

complexa, mentre augmentava el temps dedicat a les tasques quasi automàtiques. Necesitava temps, temps estrictament presencial, mentre aprenia a escoltar qui era el temps que l'obra reclamava. La presa de decisions i la coordinació de la producció i de les persones que hi intervenen són imprescindibles en el sistema de treball de l'art contemporani. Aquest procés, no obstant, necessita una clarividència de la qual no sempre es disposa. És per aquesta raó que en aquest període vaig preferir recompondre un procés de treball molt sabut en la creació artística i que coneixia bé d'antuvi, un procés tradicional, en el que la dedicació a la pura execució física podia prendre tot el temps que li era necessari.

El resultat d'aquesta posició són vuit treballs que s'apleguen sota el títol *Dibuixar un arbre*. L'arbre és l'objecte comú en tots vuit. Els resultats, però, no estan limitats al dibuix, sinó que responen a les necessitats comunicatives que cada obra demanava. No obstant això, el dibuix, i tot el que comporta de simplicitat, immediatesa i de facilitat per endevinar un pensament sobre mirar i executar és el fil conductor dels treballs d'aquests anys.

Som conscients que enquadrar el treball en el dibuix, en lloc de cercar altres discursos igualment aglutinadors però amb més vigència, podria indicar la voluntat d'emfasitzar una reflexió anacrònica. No es tracta de restaurar cap sentit fora del seu temps, sinó de jugar amb la potencial flexibilitat de l'art per trobar llocs per a la identificació que siguin útils al procés creatiu.

Cada un dels treballs és explicat de manera visual. Tots estan acompañats de breus notes d'estudi que tenen la intenció d'aportar un context de pensament i acabar de delimitar el marc de l'experiència creativa, la referència principal de la qual és, però, l'obra construïda i el seu format i lloc original, sense cap altra explicació que la que pot produir la seva presència. Experimentar una obra pot ser sempre alguna cosa més que la suma de les seves interpretacions.

the time spent on semi-automatic tasks. I needed time, time spent strictly in the studio, while learning to listen to what length of time the work demanded. The decision making and the coordination of production and people involved, are essential in the system of work in contemporary art. This process, however, requires a kind of clairvoyance which one cannot always have at their disposal. It is for that reason that in this particular period, I preferred reconstructing a working process that is thoroughly well-known in artistic creation and that I had myself long since known about, a traditional process, in which dedication to pure physical execution may take as long as is necessary.

The result of this stance are eight works gathered together under the title *To Draw a Tree*. The tree is the object common to all eight. The results, however, are not limited to the drawing, rather they respond to the communicative needs that each work demanded. Despite which, the drawing, and all that leads to simplicity, immediacy, and the faculty for divining a thought upon looking, and executing it, is the thread that runs through the works produced in these years.

We are conscious that framing the work in drawing, instead of seeking out other forms of discourse that are equally unifying but have a greater current validity, may indicate a will to emphasize an anachronistic reflection. This is not an attempt to restore any sensation out of its time, but rather to play with the potential flexibility of art to find places to identify with that are continue to be useful to the creative process.

Each of the works is explained in a visual way. They are all accompanied by brief study notes that are intended to create a context for thought and stop delimiting the framework of the creative experience, the main reference of which is, however, the created work and its format and place of origin, without any other explanation than that which its presence can produce. Experiencing a work of art can always be something more than the sum total of interpretations of it.

Els artistes tendim a generalitzar, a convertir en màximes insignificants esdeveniments de taller. Necesitem posar fites a un territori en el qual, en realitat, estem perduts. Estem més familiaritzats amb les intuïcions que amb les verificacions i, en canvi, fàcilment asseverem. Inventem lleis sense cap valor general, però que ens són indispensables per construir un mínim d'ordre en el descontrol creatiu o per simular-nos alguna solidesa interna que ens permeti avançar. A vegades calem en falses certeses que poden tenir connotacions morals. Si se n'ha filtrat alguna enmig de les pàgines següents, demanem disculpes als lectors.

Dibuixar un arbre s'inicia amb cinc reflexions d'autors que han viscut amb empatia aquest recorregut creatiu, no només pel seguiment personalitzat que n'han fet, sinó sobretot perquè ells mateixos, ja sigui des de la teoria, des de la pràctica, o des d'ambdues coses alhora, estan immersos de manera apassionada en la producció, difusió o direcció de projectes creatius. Ells són: Eudald Camps, Xavier Franquesa, Rosa Pera, Víctor Sunyol i Àngels Viladomiu.

We artists tend to generalize, to convert insignificant things that happen in the studio into maxims. We need to set down milestones in an area in which, in reality, we are lost. We are more familiar with intuitions than with verifications, and yet, make assertions easily. We invent laws that are generally worthless, but which are indispensable to us if we are to construct a minimum of order among the creative disorder or to simulate some sort of inner strength that lets us make progress. Sometimes we fall into false certainties that may have moral connotations. If some have filtered themselves in amongst the following pages, we ask for forgiveness from the readers.

To Draw a Tree begins with the reflections of five authors who have lived through this creative journey with empathy, not only for the following personal comments they have made, but above all because they themselves, whether it be on the theory, or in the practice, or both things at the same time, have been passionately involved in the production, distribution and management of creative projects. They are: Eudald Camps, Xavier Franquesa, Rosa Pera, Víctor Sunyol and Àngels Viladomiu.

¹ DESCARGA, Joan; NOGUÉ, Àlex. *Trementina, una metàfora de la pintura*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2007. 168 p. ISBN: 978-84-475-3170-7 [Projecte exposat a Nau Còclea, Camallera, 12-05-2007 - 24-06-2007 / www.naucoclea.com].

¹ DESCARGA, Joan; NOGUÉ, Àlex. *Trementina, una metàfora de la pintura*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2007. 168 p. ISBN: 978-84-475-3170-7 [Projecte exposat a Nau Còclea, Camallera, 12-05-2007 - 24-06-2007 / www.naucoclea.com].



DIBUIXAR, EL MISTERI URGENT I COL·LECTIU DRAWING, THE URGENT AND COLLECTIVE MYSTERY

Dibuixar és una de les primeres activitats que els infants decideixen fer en autonomia plena. Respon a un impuls, a un desig, és una necessitat? Probablement sigui una barreja de tot plegat. Alguna ocurrència i qualsevol eina a l'abast són els únics ingredients imprescindibles per tal que des d'una edat ben primerenca la persona creï i es comuniqi, abans inclús d'exercir la parla, a través del dibuix. I qualsevol situació i material són propicis: un tros de cartró trobat, la sorra remullada pel mar, la xocolata desfeta del berenar, el baf a les finestres del cotxe, un guix o un dispositiu electrònic multifunció. En qualsevol cas, però, és sempre una experiència tàctil, perquè d'alguna manera el dibuix respon a la necessitat de tocar les coses, de verificar-ne l'existència. O d'inventar-la, imaginar-la, i, per descomptat, compartir-la. És una activitat que ens陪伴 tota la vida. I és poderosa. Diu John Berger que "l'activitat més profunda de totes és la de dibuixar [...], el punt de la més delicada de les negociacions entre la mà, l'ull i la ment". I confesa tenir el pressentiment que l'objectiu del dibuix és abolir el principi de la Desaparició. En majúscula¹.

S'hi pot afegir la capacitat i la força de posar en entredit allò establert amb subtils canvis d'angle en la mirada, en l'apreciació i transmissió de les coses. Des d'allí més simple i essencial del dibuix: la línia. Ja ens ho va indicar el 1913 Marcel Duchamp amb audàcia quan, confabulat amb l'atzar, va posar en crisi una convenció essencial amb el mínim gest a *3 stoppages étalon*. La mesura d'un metre, consensuada universalment en una línia recta, és trastocada per l'artista en la seva representació sinuosa per l'efecte de

Drawing is one of the first activities that children decide to do in complete autonomy. They respond to an impulse, a desire, a necessity perhaps? In all likelihood it's a combination of all these factors. Any occurrence, whatever tool they lay their hands on, are the only essential ingredients to grow and communicate from a very early age, even before exercising the power of speech, through drawing. And any type of material and situation are suitable, a piece of cardboard you may find, the sand soaked by the sea, the melted chocolate from a snack, condensation on the car windows, a plaster cast or a malfunctioning electronic device. In any case, though, it's always a tactile experience, because somehow, drawing reflects the need to touch things, to verify one's existence. Or invent, imagine, and of course, share it. It is an activity that accompanies us throughout our lives. And it is powerful. John Berger says that "the most profound of all activities is that of drawing [...], the most delicate point in the negotiations between the hand, the eye and the mind". He confesses to having the presentiment that the purpose of drawing is to abolish the principle of Disappearance. In capital letters¹.

You can add to that the ability and strength of calling what is established into question with subtle changes in the angle of the viewpoint, in the appreciation and transmission of things. All from the most simple and essential thing in drawing: the line. Marcel Duchamp had already audaciously showed this to us in 1913, when, conspiring with chance, he threw a key convention into crisis with the mere act of *3 stoppages étalon*. The measurement of a meter, universally agreed on as a straight line, was

la gravetat. Si, com fa notar Berger, la línia és la base del dibuix i és inexistent a la natura, es pot inferir que el dibuix és sobretot una pràctica basada en la capacitat de transformar la realitat tangible amb el mínim gest possible: el traç que transforma la superfície plana del paper en espai, aire i moviment. I tantes coses, només amb línies i punts. Sobre el paper, signes que admeten preguntes sense poder encaixar mai respostes concloents. A l'aire queden, per exemple, les transmeses per Bruno Munari en el seu refinat *Prima del disegno*², on ens convida a interpellar la gramàtica enigmàtica del dibuix, com si es tractés d'un jeroglífic. En qualsevol cas, dels infinitos possibles.

Al voltant del dibuix, però, no hi falten els estereotips, entre els quals potser el més habitual és considerar que és pràctica majoritàriament desenvolupada per artistes, encara que d'una manera secundària i subsidiària del Gran Art. Fàcil i simple, és entès com un exercici quasi íntim anclat en l'origen de l'acte creador, i per tant essencial i apartat de qualsevol evolució tecnològica. Arguments, tots, débils i imprudents si es fa una ànalisi a la llum d'alguns exemples que situen el dibuix en un espai privat i col·lectiu, elevat i directe, nu i sofisticat, al mateix temps. I dotat de condicions que el fan una mena de supra-llenguatge de la imminència.

A la fi, en l'acció de dibuixar hi ha amagada la urgència. La de copsar un pensament fugac com els somnis o una sensació que cal fixar en un instant, com la música. La de recolzar la transmissió d'un discurs amb l'esbós de les idees, com l'arquitectura. La de deixar constància

upset by the artist in his sinuous representation of the effects of gravity. If, as Berger notes, the line is the basis of drawing and does not exist in nature, it can be inferred that drawing is above all a practice based on the ability to transform a tangible reality with the minimum gesture possible: the stroke that transforms the flat surface of the paper into space, air and movement. And so many things, with only lines and dots. On paper, signs admit questions without ever being able to fit into conclusive answers. They are left up in the air, for example, those transmitted by Bruno Munari in his refined *Prima del disegno*², where he invites us to grapple with the enigmatic grammar of the drawing, as if we were dealing with a hieroglyphic. In any case, of all possible infinites.

However, there are no shortage of stereotypes surrounding the drawing, among which the most common is perhaps to consider it as a practice developed primarily by artists, and furthermore, that in a way secondary and subsidiary of the Great Art. Easy and simple, it's understood as an almost intimate exercise anchored in the origin of the creative act, and therefore essential and set apart from any technological innovations. All these arguments are weak and imprudent if the analysis are made in the light of some examples that situate the drawing in a private and collective space, elevated and direct, naked and sophisticated, at the same time. And endowed with the conditions that make of it a kind of supra-language of imminence.

In the end, within the action of drawing there is a hidden urgency. That of capturing a fleeting dream like thought or the sensation

d'una mirada o un gest quasi imperceptibles, o d'un silenci, com en la poesia. Un dibuix és un joc: un conjur de marques, rastres i signes tant precisos com indeterminats. Perquè cada dibuix és alhora una clau per xifrar i desxifrar missatges. És un misteri. Més encara quan pot atresorar els secrets ocults a la consciència. No endebades Louise Bourgeois es referí al fet de dibuixar com "un altre tipus de diari"³, o els surrealistes, amb Breton, Éluard i Tzara al capdavant, assenyalant la potent força alliberadora de l'inconscient amb la pràctica del cadàver exquisit. Fos mitjançant paraules o dibuixos, defengueren la creació anònima i col·lectiva, espontània i instantània amb un comportament eminentment lúdic. Quin millor joc hi pot haver que ordir i desemmascarar un misteri col·lectivament?

Si en la dècada dels 30 del segle passat aquesta va ser una actitud trencadora amb les convencions imperants, va ser també reveladora de nous comportaments. I és ara, quasi un segle més tard, en l'era d'Internet, quan això emergeix amb més claredat. Essent la base del codi software el punt i la línia (zeros i uns), com en el dibuix, aquesta pràctica s'ha traslladat al ciberespai de manera que s'accentua la seva capacitat de comunicació i transmissió, exponencialment. Com una experiència simultània tant en xarxa com individualment, a la xarxa i a l'espai físic. Com a la Tate Modern, on s'ha presentat el 2012 el magnífic *This Exquisite Forest* d'Aaron Koblin i Chris Milk (www.exquisiteforest.com), un entorn interactiu que ha estat en exposició durant sis mesos, també online. Consisteix en un dibuix col·lectiu fruit de la participació oberta, un bosc dinàmic format pels arbres que van creixent a partir de les contribucions dels usuaris. Cadascun d'ells pot "plantar" un dibuix-lavor i posar-lo a disposició de tothom per tal que pugui ser continuat, exercint la pràctica del cadàver exquisit, en múltiples branques gràfiques. En el procés, es van conformant universos narratius connectats entre si, creant-se tota una genealogia a partir de les divagacions argumentals aportades pels participants. A part del públic, el projecte

that an instant must be got down, as with music. Providing a basis for the transmission of a discourse with a sketch of the ideas, as in architecture. That of lending permanency to a look, an almost imperceptible gesture, or a silence, as in poetry. A drawing is a game: a conjuring of marks, features and signs as accurate as indeterminate. Because every drawing is both a key to encode and decode messages. It's a mystery. Even more so when it can harbour the occult secrets of consciousness. Not in vain does Louise Bourgeois refer to the act of drawing as "another type of diary"³, or the surrealists, with Breton, Éluard and Tzara at their head, point out the powerful liberating force of the unconscious with the practice of the exquisite corpse. It was through words or pictures, that they would defend collective and anonymous creation, spontaneous and instantaneous in an eminently playful way. What better game could there be than seeking out and solving a mystery collectively?

If the nineteen-thirties was the decade when there was a general stance of breaking with prevailing conventions, it also revealed new behaviours. And it's now, almost a century later, in the age of the internet, when it emerges more clearly. Being that the basis of computer programming is the dot and the line (zeros and ones), like in drawing, the practice has moved into cyberspace in a way that accentuates its capacity for communication and transmission, exponentially. As a simultaneous experience as much on networks as individually, on the web and in physical space. As in the Tate Modern, where in 2012 they exhibited the magnificent, *This Exquisite Forest* by Aaron Koblin and Chris Milk (www.exquisiteforest.com), an interactive environment that has been on display for six months, and also online. It consists of a collective drawing, the fruit of open participation, a dynamic forest made up of trees that grew out of the contributions of the users. Each of them can "plant" a drawing-seed and make it accessible to everyone so that it can be continued, following the practice of the exquisite corpse, in multiple graphical branches. In the process, interconnected narrative universes are

ha acollit també la contribució d'artistes com Olafur Eliasson, Dryden Goodwin, Julian Opie, Raquib Shaw, Mark Titchner, Bill Woodrow o Miroslaw Balka, invitats per la Tate a tal efecte, exposant així mateix els treballs que hi han generat.

Un altre bosc dibuixat, i en aquest cas immersiu, és el que ha creat Theo Watson a *Funky Forest* (www.theowatson.com/site_docs/work.php?id=45), un ecosistema interactiu dissenyat especialment per a la mainada que actualment és instal·lació permanent al MoMA Children's Cafe de Nova York. Es tracta d'un espai on els nens poden dibuixar un bosc fantàstic interactuant amb el seu cos sobre les parets, combinant una sèrie de criatures voladores que viuen i circulen entre els arbres. Per mantenir-lo viu, però, han de desviar l'aigua de les cascades. Els infants, a més, han de decidir si volen dibuixar els arbres a l'estiu, a la tardor, a la primavera o a l'hivern, co-creant en un joc col·lectiu que fomenta la creativitat, el respecte i la responsabilitat per la natura i el treball compartit, a través del dibuix.

Jugant a construir i fer créixer mons màgics i misteriosos amb el tacte i les idees, com sempre s'ha fet, des que l'espècie humana passeja entre els arbres, ja fa més de vint mil anys. Així ho demostren alguns dels rastres més antics de la nostra existència: els dibuixos encara avui enigmàtics al cor fosc de les coves de la Terra.

given form, creating an entire genealogy from the divergent arguments brought into play by participants. Besides the general public, the project has also received contributions from artists such as Olafur Eliasson, Dryden Goodwin, Julian Opie, Raquib Shaw, Mark Titchner, Bill Woodrow and Miroslaw Balka, invited by the Tate for the purpose, it then exhibits the works the project has generated.

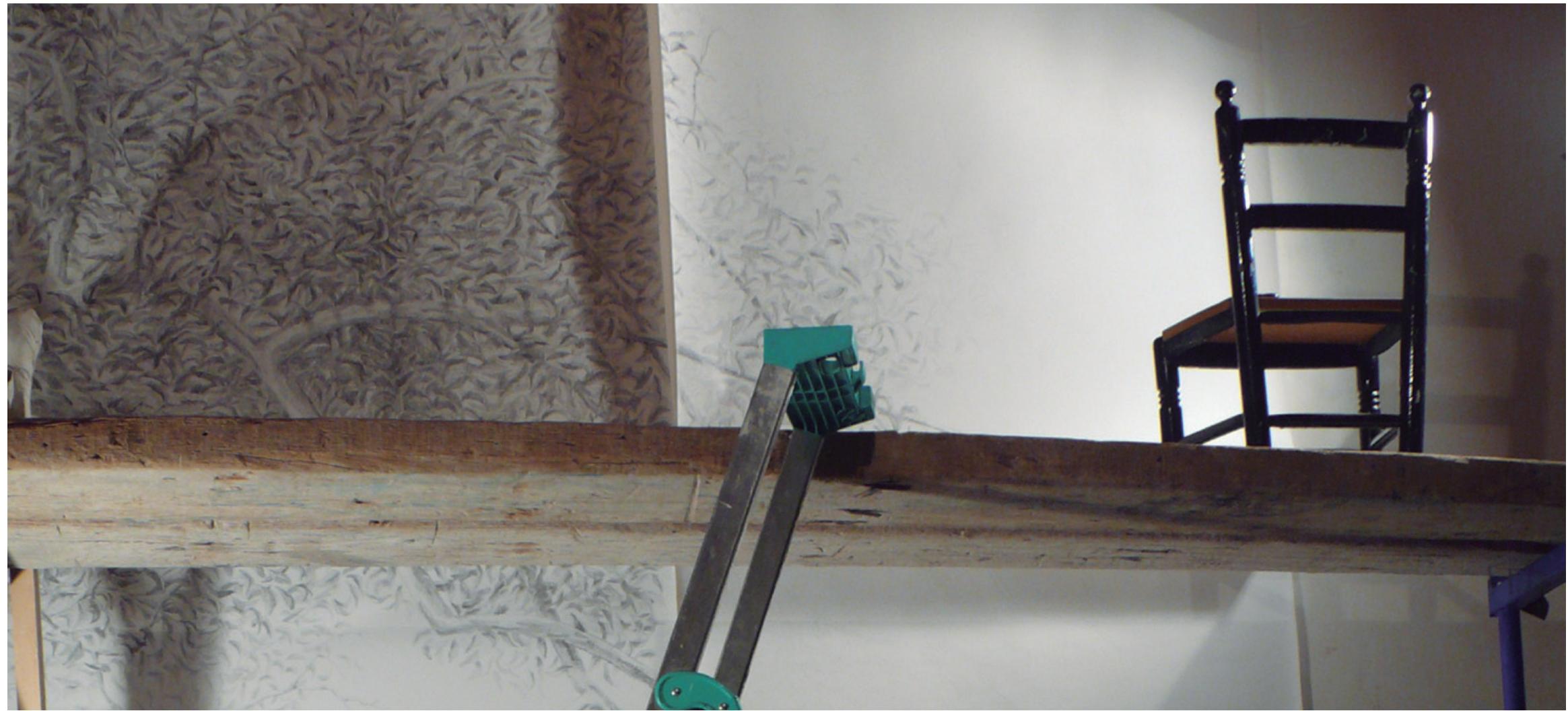
Another drawn forest, in this case an immersive one), is the Theo Watson's *Funky Forest* (www.theowatson.com/site_docs/work.php?id=45), an interactive ecosystem designed specifically for youngsters which has now become a permanent installation at the MoMA Children's Cafe in New York. It is a space where children can draw a fantasy forest, interacting with their own bodies on the walls, combining with a number of flying creatures that live and circle among the trees. To keep it alive, however, they must divert the water from the waterfalls. The children, what's more, have to decide whether they want to draw trees in summer, autumn, winter or spring, co-creating in a collective game that foments creativity, respect, responsibility towards nature and team work, through drawing.

Playing to construct and make magical and mysterious worlds grow through the sense of touch and ideas, as it's always been done, since humankind lived among the trees, now over twenty thousand years ago. This is demonstrated by some of the oldest features of our existence: drawings, still enigmatic today, in the dark heart of the caves of the earth.

¹ BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013. ISBN 978-84-252-2465-2.

² MUNARI, Bruno. *Prima del disegno*. Montova: Maurizio Corraini, 1996. ISBN 88-86250-30-4.

³ "Artist Louise Bourgeois reveals her thoughts on drawing". *The Guardian*, 19 setembre 2009 [www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/19/louise-bourgeois-on-drawing].



EL DIBUIX QUE DEIXEN LES COSES THE DRAWINGS THINGS LEAVE BEHIND

"El procediment més elemental de l'art consisteix en substituir un objecte per la seva imatge".

E. Lévinas

Enregistrar el temps sedimentat en la soca seccionada d'un arbre inexistent —temps concèntric, expansió congelada que només pot retraire's cap al seu passat d'arbre— i, a les antípodes del gest arqueològic, capturar l'ombra d'un arbre sotmès a un esdevenir que li és essencialment extern: Àlex Nogué portava a terme, al llarg de la primavera de 2012, una acció que es definia en els seus dos extrems temporals, a saber, l'extrem del temps petrificat i l'extrem del temps convertit en duració. La doble constatació que ens regalava segueix resonant amb força: és possible coneixer l'essència temporal d'un arbre inexistent i, per contra, resulta impossible capturar el present d'un arbre que se'n apareix, com a imatge —i primer com a fenomen—, a plena llum del dia.

Plató contra Sísif. Dos dels mites fundacionals de la cultura occidental —en origen grega i, només després, judeocristiana— es refereixen justament a això: La Caverna és l'exigència de conèixer a través de la llum, mentre que Sísif, l'etern condemnat, expressa la impossibilitat del coneixement més enllà de la veritat continguda en el gest recursiu i "obscur". És a dir: els habitants de la caverna són homes encadenats, incapços de moure's i fins i tot de girar el cap, que tan sols perceprenombres projectades a la paret de davant seu gràcies a un foc —llum artificial— i a uns objectes que sempre romandràn desconeguts; a fora de la caverna, una llum real —el sol— simbolitza la possibilitat latent d'assolir alguna mena

"The most elementary procedure in art consists in substituting an object for its image."

E. Lévinas

Recording the sedimentary time in the chopped up log from a non-existent tree —concentric time, frozen expansion that can only bring to mind its past as a tree— and, at the opposite end of the archaeological standpoint, to capture the shadow of a tree subject to a becoming that is essentially external to it: Àlex Nogué carried out, during the spring of 2012, a work that's defined by its two temporal extremes, namely, the extreme of petrified time and the extreme of time that becomes duration. The double confirmation it gives continues to resonate strongly: it is possible to know the temporary essence of a non-existent tree and, on the contrary, it turns out to be impossible to capture the present of a tree that appears in front of us, as an image —and primarily as a phenomenon—, in the full light of day.

Plato against Sisyphus. Two of the founding myths of Western culture —Greek in origin and, only later, Judeo-Christian— refer precisely to this: The Cave is the need to acquire knowledge through getting to the light, whereas Sisyphus, the eternally condemned, expresses the impossibility of knowledge beyond the truth contained in the recursive and "dark" act. Which is to say: the inhabitants of the cave are men in chains, unable to move or even turn their heads, that can only perceive shadows projected on the wall in front of them thanks to a fire —artificial light— and a few objects that always remain unknown to

de coneixement que vagi més enllà de les aparençances (el coneixement humà no és res més que una lluita obstinada per sortir de la cova o, per entendre'ns, una brega permanent amb les nostres percepcions i els seus simulacres); Sísif, en canvi, després de l'esforç perllongat —"mesurat per l'espai sense cel i el temps sense profunditat", com diu Albert Camus—, arriba a dalt de la carena i deixa caure la pesada pedra, que rodola cap avall mentre ell la contempla amb els braços caiguts. En aquella pausa silenciosa s'esdevé la consciència: "En cada un d'aquests instants —segueix Camus—, quan abandona els cims i se submergeix poc a poc al cau dels déus, Sísif és superior al seu destí. És més fort que la seva pedra". La tragèdia, per tant, rau en el fet de ser conscient o, com proclamava Sartre, de ser lliure: Platò exigeix sortir de la cova per conèixer; Sísif troba la seva llibertat descendint, de manera cíclica, a l'avenc dels déus.

El temps de Sísif és idèntic al de "la soca seccionada d'un arbre inexistent": inútil —en la mesura que ja no pot créixer, en la mesura que ja no disposa de futur—, autorreferencial, aliè a tota forma de contingència, és memòria enllaunada —per fer servir una metàfora ben prosaica— o, com diria Bergson, És en el sentit ple de la paraula. L'aparent paradoxal ontològica assenyalada pel filòsof francès rau en el fet que quan intentem pensar el passat creiem que aquest, a diferència del present, ja no és. Deleuze desglossava el problema de la següent manera: "Confonem el Ser amb el ser-present. Tanmateix, el present no és; es tractaria, més aviat, de pur esdevenir fora d'ell mateix. No és sinó en tant que actua. [...] Del passat, per contra, malgrat podem dir que ha

them; outside the cave, a real light —the sun— symbolizes the latent possibility of reaching some kind of understanding that goes beyond appearances (human knowledge is nothing more than an obstinate struggle to get out of the cave or, so to speak, a constant fight with our perceptions and their simulations); Sisyphus, in contrast, after prolonged efforts —"measured by space without sky and time without depth", as Albert Camus said—, reaches the top of the hill and lets the heavy stone drop, that then rolls down while he contemplates it, his arms fallen at his sides. In that silent pause consciousness occurs: "In each of those moments —according to Camus—, when he abandons the peaks and descends bit by bit to the haunt of the gods, Sisyphus is superior to his fate. He is stronger than his own rock." Tragedy, therefore, lies in the fact of being aware or, as Sartre claimed, of being free: Plato demands we leave the cave so as to seek knowledge; Sisyphus finds his freedom as he descends, in a cyclical fashion, to the inferno of the Gods.

Time for Sisyphus is identical to the time of "a section of trunk from a non-existent tree": useless —in the sense that it can no longer grow, or to the extent that it no longer has a future— self-referential, alien to any form of contingency, it's canned memory —to use a prosaic metaphor— or, as Bergson would say, it is, in the fullest sense of the word. The apparent ontological paradox pointed out by the French philosopher lies in the fact that when we try to think of the past we believe that, unlike the present, it already is not. Deleuze has broken down the problem as follows: "We confuse the Being with the present-being. However, the present is not; it has to do with, rather, a pure

deixat d'actuar o de ser útil, mai podrem dir que ha deixat de ser; inútil i inactiu, impassible, el passat ÉS en el sentit ple de la paraula. [...] En darrer terme, les determinacions ordinàries s'intercanvien: del present cal dir que a cada instant 'fou'; del passat, que 'és', que és eternament, en tot moment. Aquesta és la diferència de naturalesa entre el passat i el present". No anem del present al passat, de la percepció al record, sinó del passat al present, del record a la percepció.

El temps platònic, en canvi, persegueix una realització, assenyalada una sortida cap a la llum, cap a la veritat de les idees: la seva eternitat és un concepte tancat en la mesura que conté la totalitat del temps ideal i, en aquest sentit, fa possible el nostre temps apparent; l'eternitat de Sísif no conté res a banda de la pura reiteració d'un gest heroic i la memòria de la seva culpa. Ara bé: també va ser Platò —possiblement malgrat ell— el primer que va vincular "metàfora" i "metafísica" quan va *desdoblar* el sol; el sol metafòric del coneixement és, al mateix temps, el sol sensible i l'ultrasensible (o invisible). La paradoxa la podem experimentar, sense gaire esforç, a nivell individual: el sol que cada dia surt i es pon és percebut com a font de llum i de vida, tot i que, en realitat, allò que percebem són els seus efectes i no, en canvi, l'esfera incandescent que crema la vista i fa impossible la mirada directa. Absència i invisibilitat activen el dispositiu metafòric mitjançant la duplicitat de "sols": rere allò visible, l'invisible; rere la presència, l'absència; rere la física, la metafísica.

Per això hi ha una altra història del pensament que té en compte lesombres i que desemboca, necessàriament, en l'estètica. Des de Platò i fins a Descartes —platònic en molts sentits— la desconfiança en relació a tota forma de coneixement que no s'ajusti a la raó va ser una constant. Tal i com ho va caracteritzar Nietzsche a la seva cèlebre *El naixement de la tragèdia*, tota la civilització occidental es fonamenta en una confiança cega pels límits imposats per la raó (la llum solar d'Apol·lo) i per una desconfiança, igualment cega, per

becoming outside of itself. It only is when it acts [...] Of the past, on the contrary, despite the fact that we can say it has ceased to act or to be useful, we'll never be able to say it has stopped being; useless and inactive, impenetrable, the past IS in the true sense of the word. [...] Ultimately, ordinary reasoning is inverted: of the present it must be said that every moment 'was'; of the past, that it 'is', which is eternally, at all times. This is how the past and the present differ in nature."We do not go from the present to the past, from the perception to the memory, but rather from the past to the present, from the memory to the perception.

Platonic time, in contrast, pursues a realization, points out a way out towards the light, to the truth of ideas: the concept of eternity is a closed one in that it contains all of ideal time and, in that sense, makes our own apparent time possible; Sisyphus' eternity contains nothing other than the pure repetition of a heroic gesture and the memory that he's to blame. So: it was also Plato —possibly in spite of himself— that was the first to link "metaphor" and "metaphysics" when he "divided" the sun; the metaphorical sun we're all conscious of is, at the same time, the sensed and ultra-sensed (or invisible) sun. We can try out the paradox, with little effort, on an individual level: the sun that rises and sets every day is perceived as a source of light and life, but, in reality, what we perceive are its effects and not, in contrast, the incandescent sphere that burns the vision and makes it impossible to look at it directly. Absence and invisibility activates the metaphor mechanism through the duplicity of "suns": beyond that which is visible, the invisible; beyond presence, absence; beyond physics, metaphysics.

Yet for this there is another history of thought that takes shadows into account and that flows into, necessarily, aesthetics. From Plato to Descartes —Platonic in many senses— distrust in relation to all forms of knowledge that do not fit easily into schemes of reason and rationality was constant. This was just how Nietzsche was to characterise it in his celebrated work *The Birth of Tragedy*, Western civilization in its

la fosca desmesura associada a l'element dionisíac. No obstant això, la utilització que va fer Descartes de tot tipus de metàfores sobre la llum i la visió per referir-se al coneixement autèntic ja portaven implícita una referència a l'àmbit de la foscor (i a la seva complementarietat): coneixement i llum eren sinònims de la mateixa manera que confusió i foscor anaven sempre associades. El primer a detectar la importància d'aquest "negatiu de la realitat" —refutant així l'hermètic racionalisme cartesià— va ser Leibniz: allà on Descartes veia foscor i confusió Leibniz hi va situar les seves "petites percepcions" a través de les quals l'ànima humana se submergeix en el vast oceà de la realitat. L'anàlisi de les representacions clares no només no esgotaria l'àmbit de l'activitat representativa sinó que en descriuria una minúscula part: la resta, feta de foscor —entesa com a ombra o contraimatge de la realitat— conformaria un oceà de dimensions infinites. En paraules de Leibniz: "L'ànima és un món petit on les imatges distinques són una representació de Déu i les confuses una representació de l'Univers".

D'aquí al naixement de l'estètica moderna només hi havia un pas. Quan el 1735 Baumgarten es refereix per primera vegada a l'Estètica com a *scientia cognitiones sensitiva* (ciència del coneixement sensible) ho fa per separar-la de la lògica i, de manera anàloga, per tal de rehabilitar un tipus de coneixement "obscur" capaç d'atansar-nos a una *perceptio totalis* de l'Univers: pel mestre de Kant, el *fundus animae* —o *campus obscuritatis*— obté la seva gran força i intensitat de la "quantitat de notes" de les que disposa (oposades a les escasses "notes clares" amb les que opera la lògica). El discurs sensible per antonomàsia, fet de foscor, seria el de la poesia; el discurs intel·lectual, fet de llum, seria el del coneixement pròpiament dit.

Leibniz, Baumgarten, Kant, Nietzsche, Sartre i, de manera paradigmàtica, Emmanuel Lévinas a *La realidad y su sombra* (1948), el filòsof francès va més enllà i afirma que només és possible mesurar la llum per

entirety is based on a blind faith in the limits imposed by reason (Apollonian sunlight) and on a distrust, equally blind, of the dark excesses associated with the Dionysian elements. However that may be, the use Descartes was to make of all kinds of metaphors on light and vision to refer to authentic knowledge implicitly contain references to the darker environs (and their complementary nature): knowledge and light were synonymous in the same way that darkness and confusion have always been associated. The first to point out the importance of this "negative of reality" —thus refuting hermetic Cartesian rationalism— was Leibniz: there where Descartes saw darkness and confusion Leibniz was to situate his "little perceptions" through which the human soul is immersed in the vast ocean of reality. The analysis of clear representations doesn't only not deplete the field of representative activity but rather describes a minuscule part: the rest, made of darkness —understood as a shadow or counter image of reality— would make up an ocean of infinite dimensions. In the words of Leibniz: "The soul is a small world where clear images are a representation of God and the confused ones a representation of the universe."

From there to the birth of modern aesthetics was only a step. When, in 1735, Baumgarten referred to aesthetics for the first time as *scientia cognitiones sensitiva* (the science of sensitive knowledge) he did it precisely to separate it from logic and, in an analogous way, to rehabilitate a kind of "dark" knowledge capable of letting us approach a *perceptio totalis* of the universe: for Kant's mentor, the *fundus animae* —or *campus obscuritatis*— obtains its great strength and intensity from the "number of notes" at its disposal (as opposed to the scarce "clear notes" with which logic operates). The sensitive discourse par excellence, made of darkness, would be poetry; intellectual discourse, made of light, would be that of knowledge as it is conventionally understood.

Leibniz, Baumgarten, Kant, Nietzsche, Sartre and, paradigmatically, Emmanuel Lévinas:

la quantitat d'ombra que desplaça. Les formes, tant si són objectes "reals" com representacions artístiques, són entitats de doble cara: l'ésser conté sempre una llavor que l'erosiona en forma d'existència. De la realitat, l'art només n'ha de perseguir lesombres. No cal dir, en aquest sentit, que l'obra d'art no és coneixement o revelació com se sol acceptar acríticament: Lévinas es refereix a una obra d'art "negativa" que va a les profunditats del desconeixement i que es limita a deixar sola a la consciència davant de l'inefable i de l'inaprehensible, elements que són, al cap i a la fi, els que evoca la poesia des del seu pneumatisme obert, des del seu verb seminal.

Atesos aquests plantejaments, hom està molt més capacitat per sumar-se a la lliçó dels mestres corintis: Sísif, del que ja hem parlat, o la filla de l'escultor Butades (Kora?) que, segons Plini, va inventar la pintura després de resseguir l'ombra del seu amant, projectada a la paret, just abans que aquest marxés cap a la guerra. L'art naixia mitjançant un gest genuïnament antiplatònic en la mesura que la mirada s'aferrava a l'ombra com a única forma de coneixement; la seva llibertat estava feta d'absència i el seu temps, concèntric com el de la soca seccionada, es tornava eternament cílic a mesura que es retreia cap a les profunditats inabastables de l'ésser. O com diria Nietzsche: una ombra és el dibuix que deixen les coses quan els hi cau a sobre el llamp del coneixement.

Tota l'aventura artística d'Àlex Nogué pot ser llegida, en darrera instància, com un intent reiterat per abastar aquell anvers de la realitat que la llum —o el coneixement discursiu més convencional— és incapaç de revelar: dibuixar un arbre és aprehendre la seva ombra.

in *Reality and its Shadow* (1948) the French philosopher goes further and affirms that it is only possible to measure light by the quantity of shadow it displaces. Forms, whether they are "real" objects or artistic representations, are double-sided entities: being always contains a seed that erodes it in the form of existence. In reality, art, can only chase shadows. Needless to say, in that sense, that the artwork is not knowledge or revelation as it is commonly uncritically accepted: Lévinas refers to a "negative" work of art that goes to the depths of unknowing and that's limited to leaving consciousness alone in front of the ineffable and the inapprehensible, elements that are, after all, those which evoke poetry from its open airiness, from its seminal verb.

Given this approach, one is much more able to assimilate the Corinthian teachers' lesson: Sisyphus, as mentioned, or the daughter of the sculptor Butades (Kora?) who, according to Pliny, invented painting after tracing the shadow of her lover, projected on the wall, just as he was to march off to war. Art was born through a genuinely anti-Platonic gesture in that the gaze clung to the shadow as the only form of knowledge; its liberty was made up of an absence and its time, concentric like the sectioned up trunk, becoming eternally cyclical as it returned towards the unreachable depths of being. Or, as Nietzsche would say: A shadow is the drawing things leave behind when the light of knowledge has fallen on them.

All of Àlex Nogué's artistic adventure can be read, in the last instance, as a repeated attempt to reach that other side of reality that the light —or the most conventional discourse on knowledge— is incapable of revealing: to draw a tree is to grasp its shadow.



A PROPÒSIT D'UNS ARBRES REGARDING SOME TREES

Àlex! És un arbre allò que m'ensenyes? Un arbre dibuixat? Doncs deixa que abusi de la metàfora, que la valori com cal i la faci crèixer. Perquè un arbre és també un dibuix: l'etern principi de la improvisació formal, fins i tot gràfica; o el fruit del caprici en aparença, quan despullat a l'hivern, les branques titubejants al vent, ens mostra l'aleatorià habilitat d'obrir-se pas per respirar millor, per dissenyar un periple vital tan estable i persistent que, sense esforç, l'assimilem als nostres hàbits, a l'in veterat costum de deixar les mateixes empremtes. Són marques de caràcter, ràtules que sempre reiterem amb traç semblant, en un trajecte que se'n fa còmode i ens caracteritza un a un.

Vaig començar a dibuixar de petit, com tu, suposo. Però, si a les fulles caigudes d'un quadern antic hi ha encara dibuixos, si tu i jo som ja entrats a l'edat de la tardor, caldrà potser retornar a aquells primers brots, a aquelles imatges de principiant, per comprendre millor en què s'han convertit ara. Consideracions aquestes —és el meu propòsit— robades als anys, dubtes que m'amoïnaran sempre. O sempre que, amb un llapis als dits, he volgut preguntar-me si encara sé dibuixar, o com i quan han de rebre un nom, gràficament sobre un paper, els objectes que m'envolten i m'atrauen.

Són dibuixos vells, de quan era infant, un nen tan crèdul que fins i tot la neciesa de l'experiència —comparada amb allò que serà després— es perdia sense memòria en imatges poderoses, però força imprecises. Encara en tinc el record, si més no, perquè el pare es va cuidar de guardar-ne uns quants,

Àlex! Is that a tree you're showing me? A drawing of a tree? Well, let me abuse the metaphor, give it the credit it deserves and make it grow. Because a tree is also a drawing: the eternal principle of formal improvisation, graphic after all; or the fruit of a passing whim, when stripped bare by winter, branches swaying in the wind, shows us the random ability of opening up a path to breathing more freely, to design a life cycle so stable and persistent that, effortlessly, we assimilate it among our habits, to the ingrained custom of leaving the same prints. They are the trademarks of character, lines that we always repeat with a similar style, on a trajectory that makes us comfortable and that characterizes each of us one by one.

I began drawing as a child, like you I suppose. But, if the fallen leaves of an old sketchbook are still drawings, if you and I are already well into old age, it is perhaps fitting to return to those first shoots, those images of a beginner, to understand better what they have now become. These considerations —it's my intention— stolen from the years, are doubts that will always trouble me. Or whenever, with a pencil in my fingers, I have wanted to ask myself if I still know how to draw, or how and when, graphically on paper, the objects that surround and attract me, are to receive a name.

They are old drawings, from when I was an infant, a boy so gullible that even the folly of experience —compared to what was to come— is lost without memory in powerful though wildly inaccurate images. I still have the record, if nothing more, because my father took the care to save a few, not for him, but for me, because when you're older you can

sinò per a ell, per a mi, perquè de més gran pogués seguir-li la pista al treball sempre innoble d'haver-los allunyat, descuidant un munt de responsabilitats, d'intuïcions que obrien camins, dreceres que mai havia de trepitjar. Perquè és aquesta cal·ligrafia infantil, imprecisa, no cal dir, allò que jo anomeno dibuix. Un camí que llavors perseguia un traç, una drecera que anuncia obstinadament una elecció, il·lusòria si vols, però ferma. Tant, que m'obligava a mirar sempre endavant i m'allunyava del mimetisme estèril d'imitar tot allò que m'agradava. No en sabia més. Però, estricta amb el seu deure, un deure sagrat, el meu pare era sempre allà, a la vora, seguint les passes d'aquell nen, advertint que el nom no ho és tot però sí la forma. Perquè: què és un pare sinò la forma, el model? No en un sentit estricto, queda clar, com ho solem entendre els amics de Narcís, els que s'enamoren del mirall, sinò com a promesa de totes les promeses, com a futur d'aquelles expectatives que algú somia per nosaltres molt abans de triar, d'escoliar, però que de ben segur acabarem per decebre.

Didàctica? No ho crec. En aquest sentit, el meu pare era modest. En tot cas, m'adreço a tu, amic meu, per compartir, per censurar quasi en secret, la decebedora experiència docent que avui s'esllangueix als tallers. Molts dels que hi treballen pensen que el dibuix té poc a veure amb les paraules. Jo no ho penso. No se'n adonen de la falsa exactitud, que l'obsessió en posar noms és un parany que concita temors i engresca tota mena de reticències. Les paraules han d'anar del traç a l'objecte i no a l'inrevés. Ho saps molt bé, Àlex. Per ser eficaç, un dibuix ha de cercar les

follow the clue of the always ignoble work of having become distant from them, neglecting a wealth of responsibilities, of intuitions that would have opened up paths that have never have trod. Because it is this infantile calligraphy, imprecise, it goes without saying, that I call drawing. A path that then pursued a style, a shortcut that obstinately announced a choice, illusory if you want, but firm. So much so, that it forced me to always look forward and moved me away from the sterile mimicry of imitating everything that I liked. I didn't know anything else. But, strict regarding his duty, a sacred duty, my father was always there, on the periphery, following the steps of that child, telling me that the name is not everything but rather the form. Because: what is a Father if not the form, the model? Not in a strict sense, it's clear, as the friends of Narcissus tend to understand, those who fall in love with the mirror, but if not as the promise of all promises, as a future for those expectations that someone dreamed up for us long before we picked them out, or chose, but that we will surely end up disappointing.

Didactical? I don't believe so. In that sense, my father was modest. In any case, I address myself to you, my friend, to share, to censure in almost in secret, the disappointing educational experience that today languishes in the studios. Many who work in them think the drawing has little to do with words. I do not think so. They fail to realize the false exactitude, that the obsession with naming things is a trap that fosters fears and encourages all sorts of reservations. Words have to go from the style to the object and not vice versa. You know it very well, Àlex. To be effective, a drawing must find the right words, those which are useful, those that activate the

paraules adequades, les que són útils, aquelles que activen els dits de la mà, fins que les trobem quasi a les palpentes. No era això el que fèiem de petits tot jugant amb el llapis? Perquè, dibuixant, volíem donar la volta al món. Millor dit, tossuts, tractàvem de posseir-lo. Doncs, sobre aquestes paraules, vull ara pensar en veu alta, o per escrit, que no és ben bé el mateix, però s'hi assembla.

Em passa sovint. De vegades no sé què dir quan se m'acosta un aprenent, un estudiant illusiónat. O potser sí: que, de tant en tant, un dibuix esdevé un fet extraordinari, artístic, gairebé quan no s'hi comptava, miraculosament. Com saps molt bé, el fet és insòlit, i no és gens freqüent. Sols de tant en tant es fa palès, en un dibuix, l'allunyament de tot allò que era previsible i el saber inesperat sobre pas amb contundència, afirmant un valor expressiu que és nou. Llavors, la sorpresa s'ha d'entendre com un acte de desobediència, com una estratègia encaminada a transgredir la norma, la prohibició que imposa sempre allò que és correcte, només correcte.

Ja ho veus. El pare! Ja hi tornem a ser.

Perquè ell volia que fes bondat, entossudit el pobre perquè provés abans tots els camins, altres maneres de mirar, de dibuixar. Com si aquesta versatilitat gràfica fos l'única garantia possible per apropar-me a la falsa veritat de la semblança. Però dibuixar —una escriptura ben particular— suposa desfer el cabell, estirar el traç, deixar de banda totes aquelles paraules que podrien apropar-nos a l'objecte per servir-nos millor d'una cal·ligrafia muda, d'un traç que subratlla tot allò que hi ha de més, tot allò que sobra i que fa nosa. Apareix llavors —per sostracció, evidentment— aquell signe que legitima el treball, l'esforç. Un dispositiu per donar veu a l'objecte que se'n presenta ara escrit, nou, renovat cada vegada en l'acte intransferible, arbitrari inclús, d'idearlo com a evidència que un nom no esgota mai una referència concreta en el fet d'assenyalar; menys encara buscant una pretesa similitud.

fingers of the hand, until we find them almost by groping our way. Wasn't that what we did when we were little, all playing with the pencil? Because, drawing, we wanted to go around the world. It would be better to say that, stubbornly, we wanted to make it ours. Well, on these words, I want to now think out loud, or in writing, which is not quite the same, but it comes close.

It happens to me often. Sometimes I do not know what to say when some young learner accosts me, an excited student. Or maybe I do: that, from time to time, a drawing becomes an extraordinary thing, artistic, generally when entirely unlooked for, miraculously. As you know very well, this happening is highly unusual, and not at all frequent. Only occasionally does it become clear, in a drawing, the distancing of everything that's predictable and the unexpected knowledge forcefully opening up a path, affirming a value of expression which is new. Then, the surprise should be understood as an act of disobedience, as a strategy directed towards the transgression of the norm, the prohibition that always imposes that which is correct, only correct.

So you see. The Father! Now we can go back to the above mentioned theme.

Because he wanted me to be good; the poor man was absorbed in making me try all paths before me, other ways of looking at things, of drawing. As if that versatility with the pencil were the only possible guarantee of getting me closer to the false truth of semblance. But drawing —a very particular form of writing— supposes opening your mind, stretching the style, leaving to one side all the words that could bring us closer to the object to better serve us as a mute calligraphy, of one stroke that underlines everything else that is extraneous, everything left over and that gets in the way. Then appears —by subtraction, of course— that sign that legitimizes the work, the effort. A mechanism to give voice to the object before us now in writing, new, renovated each time in the unchangeable act, arbitrary even, to conceive of it as evidence that a name never exhausts a concrete point of reference simply

Estaràs d'acord amb mi: dibuixar no és sinó una manera d'escriure. O dit en altres paraules: la cal·ligrafia és memòria, condició de memòria. Doncs bé: disposats a registrar, a escriure allò que ens passa pel cap —una bona opció—, o allò que és davant nostre —que també ho és—, ens adonem que cadaçú de nosaltres té una lletra ben particular, personal diria jo, i aquesta mateixa escriptura, la nostra sobre un paper, pot molt bé servir d'exemple si hi reflexionem pensant ara en el dibuix.

En efecte, transcriure la veu en lletres, allò que articulem fonèticament en vint-i-quatre signes —signes que fets a mà, fins i tot, són recognoscibles i s'assemblen—, suposa tota una proesa intel·lectual, un prodigi d'economia. Amb tot, aquesta economia no ens estalvia apreciar diferències significatives entre aquests mateixos signes. Diferències que registren la impulsivitat, la inseguretat, posem per cas, o tossuderia, fermesa de caràcter. En poques paraules: malgrat la similitud entre signes, la cal·ligrafia exemplifica com i per què mai dos signes són o seran iguals. De manera que aquesta exigua diferència posa de relleu al mateix temps —a través de la similitud oscil·lant entre els signes— com aquesta labilitat reflecteix les característiques materials d'un enllaç cabdal en qualsevol intent d'expressió, és a dir, en la creació de sentit. Són dues formes diferents de materialitat: aquella que investeix el signe i aquella específica del referent.

Aquest enllaç és la característica fonamental del llenguatge i, virtualment, el continu que en resulta constitueix pròpiament l'essència de l'ésser humà.

M'apresso a explicar-me. Si no m'equivooco, el llenguatge es sustenta sobre el mimetisme entre els signes, i la continuïtat així establetla no sols fa possible designar i connotar, sinó també aquella experiència que permet relacionar l'espai i el temps. Però aquesta semblança entre signes no amaga la seva materialitat, sinó que, a l'inrevés, posa de relleu l'arbitrarietat del vincle entre paraula i referent, entre objecte i

in the fact of being assigned; much less so in looking for a supposed similarity.

You'll no doubt agree with me: Drawing is nothing other than a way of writing. Or, to put it in other words: handwriting is memory, a condition of memory. Well ok: ready to record, to write what's going through our heads, —a fine option—, or what we have in front of us -which also is-, gives each of us a very different kind of writing, personal I would say, and this same handwriting, ours on paper, may very well serve as an example if we reflect, thinking now in the drawing.

Indeed, to transcribe the voice into letters, what we articulate phonetically in twenty-four signs-signs —signs made by the hand, after all, that are recognizable and similar—, supposes quite an intellectual feat, a prodigy of economy. However, this economy doesn't save us from discerning significant differences between those same signs. Differences that register the impulsiveness, the insecurity, we could say, or stubbornness, strength of character. In short: despite the similarity between signs, handwriting exemplifies how and why two signs are not and never will be the same. So this meagre difference highlights at the same time —through the oscillating similarity between the signs—, like that feature that reflects the material characteristics of the key link in any attempt at expression, which is to say, in the creation of meaning. They are two different forms of substantiality: one that invests the sign and the one specific to the referent.

This link is the fundamental characteristic of the language and, virtually, the continuum in which resides what properly constitutes the essence of the human being.

I'll try to explain myself. If I'm not mistaken, language is sustained by the mimicry between its signs, and the continuity thus established doesn't only make it possible to designate and make connotations, but is also the experience that allows us to relate space and time. But this semblance between signs does not conceal their substantiality, but rather, on the contrary,

concepte. Arbitrarietat que fa possible establir un paralelisme entre el llenguatge i la realitat, però que obliga també a procedir amb cautela, o a preveure una crítica aclaridora: el llenguatge no és la realitat, i pensar-ho d'una altra manera té sempre conseqüències.

Ara bé; si el traç pot anar més enllà de la semblança, de l'analogia, amb tot allò que li serveix d'estímul, de motiu, és perquè també els signes resultants es contagien i s'assemblen. O millor: perquè aquests mateixos signes, imitant-se entre ells, conviden el nostre cos a participar de la representació recolzant-se en l'autoreferència. És més: aquest contagi estimula una mimesi interior i els traços, marques o senyals que són ara en lloc del continu espai-temporal —marques que fan possible l'experiència de representar i representar-se en fer-se presents— resten semblants entre ells com a testimoni que darrere hi ha un home, l'artista, o el caràcter de l'autor disposat a expressar la realitat.

Allò que ara ens importa, i no m'entretindré gaire en aclarir-ho, sembla obvi: una lletra roman sempre atenta als seus vincles amb altres lletres i, alhora, al seu caràcter individual. Perquè és en el recurs de l'escriptura, atzarosament tot sovint, quan aquell que escriu dóna més o menys importància al primer o al segon d'aquests deures. Queda clar al mateix temps que, en precipitar l'acció de traduir el pensament en gràfia —i sempre és així, doncs també la calma, la parsimònia i la minuciositat són decisions, precipitacions suspeses en el temps—, el valor gràfic d'un mateix signe, d'una lletra, ha de restar intacte, sigui qui sigui el vincle estableert amb allò que té al costat. També queda clar que l'esmentada precaució es compleix tan sols si qui escriu es proposa perseverar en un contingut expressable en termes convencionals, és a dir, si no vol ser arbitrari i inventar una nova escriptura. I, ves per on, casualment aquest és el cas del dibuix, de qualsevol dibuix.

No sé, penso que potser no me n'he sortit. És molt probable que amb les consideracions

it highlights the arbitrary nature of the link between word and referent, between object and concept. Arbitrariness that makes it possible to establish a parallelism between language and reality, but that also requires proceeding with caution, or to preview a clarifying critique: language is not reality, and thinking of it otherwise always has consequences.

So; if style can go beyond semblance, further than analogy, with everything that serves to stimulate it, as a driving cause, it's because the resultant signs are catching and alike. Or better still: because those same signs, imitating one another, invite our body to take part in representation relying on self reference. What's more, this habit stimulates an internal copying and the lines, marks or signs are now in place in the space-time continuum —marks that make the experience of representing and self-representation possible by becoming present—, remain similar among themselves as a testimony that, behind them there is a man, the artist, or the character of the author willing to express reality.

What matters to us now, and I won't entertain myself much in clarifying it, seems obvious: a letter always remains attentive to its ties with other letters, and, at the same time, its individual character. Because it is in the course of writing, often by chance, when the person writing focuses more on the first or second of these duties. At the same time it's clear that, in rushing into the act of translating thought into graphics —and it's always the case, as also a calm approach, frugality and attending to the minutiae are decisions, events suspended in time— the graphic value of a single sign, of a letter, must remain intact, regardless of the connection established with that which is around it. It is also clear that this previously mentioned precaution is met with only if the person writing intends to keep it within a content expressible in conventional terms, that is, if they do not want to be arbitrary and invent a new form of writing. And, you see where I'm going, this is coincidentally the case with the drawing, of any drawing.

anteriors, abstruses sens dubte, hagi fet un pobre favor a l'art i, molt particularment, a aquell dibuix que s'hi refereix. Ben mirat, no he pretès altra cosa que vincular el dibuix al llenguatge, més ben dit, a un mode específic d'escriure el llenguatge. També reflexionar sobre quin tipus d'escriptura és el dibuix. En qualsevol cas, sembla com si els signes dibuixats —o traços, tant se val—, tendissin a posar de relleu el caràcter vinculant de la cadena significant perquè, immersos en el tràngol de crear sentit, mostren amb contundència la primacia absoluta del significant sobre el significat. Òbviament, a partir d'ara, tractaré de passada d'aclarir perquè em referia abans al meu pare. Era ell, per suposat: no gaire alt, rabassut, ja gran però amb tots els cabells encara, il·lustrosos com de metall i del color de la plata vella. Per a mi va ser molt important. Però, en intentar mostrar ara com i per què l'essència de l'ésser humà pertany al llenguatge, a un discurs que posseeix aquest ésser i el caracteritza de manera individual, concreta també, potser tingui sentit demanar-se com i per què aquest discurs el determina. La resposta no sembla gaire enrevessada: per molt que ho vulgui, desconeix el meu origen: sempre em precedeix el llenguatge.

Per tractar d'intuir doncs què representa la pràctica de l'art —la formalització raonable de la subjectivitat— en aquest escenari de determinació, em proposo a partir d'ara utilitzar un altre to, una altra manera d'expressar aquestes i altres idees. Provem-ho literalment, si et sembla.

* * *

* * *

Vaig a casa d'un amic. M'espera el camí de sempre, el que em coneix i amb traç gruixut i fosc, mal asfaltat, em porta per entre una plana en part boscosa on els prats, assedegats per la calor, són ara rengles llaurats a la pell d'una disfressa, escarificacions que a estones vénen a fer-me companyia. Què menys podria fer per a mi un paisatge que admiro i estimo cada estiu, mentre sóc de vacances, sinó engrescar-me,

I don't know, I think maybe I'm not putting it correctly. It is very likely that with the above considerations, without doubt abstruse, I do poor favour to art and, very particularly, to that drawing referred to. After all, I have attempted nothing more than linking drawing and language, which is to say, to a specific mode of writing the language. Also to reflect on what type of writing drawing is. In any case, it seems as if the drawn signs —or strokes, it doesn't matter—, tend to highlight the binding nature of the chain of meaning because, immersed in the anguish of creating meaning, they forcefully show the absolute prevalence of the signifier over the signified. Obviously, from now on, I will try to go back to clarifying why I mentioned my father above. It was him, of course: not very tall, chubby, already old but still with all his hair, sleek like metal and the colour of old silver. He was very important to me. But, in now trying to show how and why the essence of the human being belongs to language, to a discourse that possesses that being and characterizes it in an individual way, specific too, it maybe makes sense to ask yourself how and why this discourse is determined. The answer doesn't seem overly convoluted: however much I may want to, I don't know my origin: language always precedes me.

To try then to intuit what the practice of art represents —the rational formalization of subjectivity— in this determining stage, I plan to use a different tone from now on, a different way to express these and other ideas. We can try it literally, if you like.

* * *

I'm going to a friend's house. The usual path that awaits me, I know it well, with its thick and dark lines, badly asphalted, brings me out onto a partly wooded plane where the fields, parched by the heat, are now ploughed rows in a fancy dress skin, undulating scarring that occasionally come along to keep me company. What less could a landscape I admire and love every summer, while I'm on holiday, do but encourage me, stimulate

estimular-me a tornar en un millor moment, abans de segar el blat, daurat encara el cabell sobre la pell? Ara, d'aquell vellut groguenc sols en queda la clenxa del conreu, el solc de l'arada. No molt lluny les unes de les altres, llueixen al bell mig dels camps rústegues bales de palla, cercles gruixuts i grocs. La brisa llisca sobre aquestes rodes immòbils i em demano: de quin vehicle són? Qui es mou tan parsimoniosament sinó un sol feixuc que arrossegà la claror per terra? No, no són mascotes, amulets opacs de llum pansida. És ell, el sol, qui em ve a trobar, ell en persona, amo i senyor de la contrada, però cansat ara, camí de casa després de tot un dia de viatge.

Són ja les set i s'apropa a l'horitzó perquè no el piquin les abelles. N'hi ha per tot arreu camí de la bresca. Però aquest sol no es perd detall, suspesos ell i el temps allà dalt, enlairats sobre una anècdota intranscendent que llisca sobre l'asfalt seguint les corbes de la carretera. En travessar zones humides, bosquets on els arbres —pins, alzines, garrofers— s'apropen a la vora i més d'un m'allarga les branques —un fals sostre sota el blau porpra del cel—, el sol sembla jugar amb mi perquè em saluda sempre que em poso davant seu; si més no, enlluerna el sostre del vehicle i desapareix per un instant sobre el capó. És un diàleg sincer, em consta, un parlar per parlar mentre juguem a fet i amagar, decebuts tots dos de no saber fer-ho millor. No em costa doncs sentir-me perseguit, gens ni mica, i ja que el cotxe és ara d'un to carbassa enlluerador, ferit obliquament per una claror de fi de festa, no vull fer-me el fatxenda i presumir d'astut, en absolut. Deixo que llueixi el groc llampant, que predomini sobre el color verdader, el que em van vendre de fàbrica en sortir el vehicle del concessionari.

Sóc jo el desobedient, el malcarat. Tot és sec, no hi ha aigua en lloc, però ell, el sol, o la llum en una paraula, vol fer-me surar sobre el miratge d'un estany irreal on, servint-se del reflex, tot quedaria a prop, evident, i no em caldrà sinó allargar la mà per refrescar-me d'una tarda calorosa de finals d'agost. Refrescar-me amb

me to go back to a better time, before the corn was cut, the golden hair still on the skin? Now, all that's left of that yellow velvet are cropped stubs, the ploughed furrows. Not very far from away each other, bales of hay sparkle right in the middle of the rustic fields, fat yellow circles. A light breeze glides over those motionless wheels and I ask myself: from what vehicle do they come? Who is it that moves so parsimoniously if not a gruelling sun that drags out brightness to the earth? No, they are not pets, opaque lucky charms of a withered light. It's him, the sun, who comes to find me, him in person, lord and master of the realm, but tired now, on his way home after a full day's journey.

It's already seven and he approaches the horizon so as the bees won't sting him. They are everywhere as they make their way back to the hive. But the sun doesn't miss a thing, he and the time suspended up there on high rising over an inconsequential anecdote that slides over the tarmac following the curves in the road. In crossing wetlands, little forests where the trees —pines, oaks, carobs— come close to the edges and several of them stretch out their branches over me —a false ceiling under the blue-purple of the sky—, the sun seems to be playing with me as he waves at me whenever I put myself in front of him; if nothing more, it dazzles off the car roof and disappears for a moment on the hood. It is a sincere dialogue, makes things clear to me, talking for talking's sake while we play hide and seek, both disappointed that we don't to know to do it any better. It's no difficulty then to feel I'm being chased, not at all, and as the car is now a dazzling tone of pumpkin, obliquely wounded by a party is over type light, I don't want to be conceited or presumptuous about how astute I may be, absolutely not. I let the lightening yellow shine, which predominates over the true colour, the factory made one they had sold me when I drove it away from the car dealers.

I am the disobedient one, the bad kid. Everything is dry, there's no water anywhere, but he, the sun, or the light in a word, wants to make me float over a mirage of an unreal

la saviesa de conèixer les fites, els paranys, les advertències sinceres. I no em refereixo als rètols, distintius de masos i casalots per on passo ara davant, amb pressa, sense amoïnar-me gens en recordar qui hi viu o les tristors i alegries que s'hi amaguen. Ni els senyals de trànsit, que no enganyen ningú, i viuen de memòries enyorades dins d'un cercle o d'un triangle. Sols veig el paisatge de reüll que, entossudit, llisca i s'esmuny entre lesombres.

Arrecerat darrere el parabrisas, aquests mateixos arbres desfilen un a un sense que tingui temps de comptar-los. Per més que els hi demani en silenci, sense anomenar la successió, insultant-los amb la indiferència, em tornen allò que els dec. Sóc jo el culpable, no ells. Culpable que m'equivoqui confós ara per la presència de nombres, de decimals, de lletres aïllades mentalment en lloc de paraules. Com si, a trossos, em veiés obligat a prendre'm seriosament la mutilació d'allò que tinc davant; d'un cop d'ull, no d'una ullada. No són allà, no han crescut sense mirar enrere perquè m'els mirí distret, sols pensant en no topar amb els automòbils que sens dubte han d'arribar en direcció contrària, els que vénen de casa de l'amic, a pocs metres d'Avià. L'amic pinta i dibuixa arbres, més o menys com tracto d'explicar. Però la delicada i incerta bellesa de la que pengen les fulles amenaça amb una riquesa que ni en Joan, l'amic, ni jo som capaços de descriure. No s'ha fet per a mi, ni crec que per a ell, per escriure pintant, doncs si així fos, el paisatge es perdria en el record, en aquell temps immòbil que colorejat penja d'una tela.

Pren-t'ho amb ironia, si vols, riu d'aquesta imatge bucòlica, si et plau, en veure una prosa poètica il·lustrant un discurs acadèmic, perquè ni a peu ni en automòbil aconseguiré que aquestes ratlles deixin de ser una insípida declaració d'intencions, i la meva veu no esdevindrà sinó una més, uns comentaris a l'ús, tractant d'il·luminar una preceptiva. No és aquesta la meva intenció, i faré allò que pugui per impedir-ho, esforçant-me en prolongar l'inefable subtilesa d'aquell

pool where, using it to reflect off of, making everything appear close, evident, and as if I would just have to reach out my hand to refresh myself on a stifling afternoon in late August. Refresh myself with the wisdom of knowing the landmarks, the pitfalls, the sincere warnings. I am not referring to the signs, distinctive country houses and old manors among what is now passing before me, hurriedly, without worrying much about remembering who lives there or the sorrows and joys hidden there. Not even road signs, that fool no one, and live off long lost memories within a circle or a triangle. I only catch a glimpse of the landscape out of the corner of my eye that, obstinately, slips and slides between the shadows.

Looking out from behind the windshield, those same trees march past one by one too fast for me to count them. As much as they ask in silence, without putting a name to the issue, insulting them with indifference, they give back to me what I owe to them. I am to blame, not them. Guilty in that I get things wrong confused now by the presence of numbers, of decimals, of mentally isolated letters in place of words. As if, bit by bit, I was forced to take seriously the mutilation of what I had in front of me; at a glance, not a long look. They aren't there, they haven't grown without looking back because I look at them absent-mindedly, thinking only of not crashing into the cars that without doubt will be coming in the opposite direction, those coming from my friend's house, a few meters away from Avià. The friend paints and draws trees, as I am more or less trying to explain. But the delicate and uncertain beauty hanging from the leaves threatens a richness that neither Joan, the friend, nor I, are able to describe. It wasn't made for me, nor I believe for him, to write in painting, because if that were so, the landscape would fade into memory, in that immobile time that hangs coloured from a canvas.

Take it ironically if you want, laugh at this bucolic image if you please, see in it poetic prose illustrating an academic discourse, because neither on foot nor by car will I be

paisatge que guardo encara a la memòria, d'aquells guarniments ben perfilats —els arbres també anaven en fila— que li eren propis i el feien bell. Tant que, amb el pas dels anys, comparteixen l'emoció d'unes imatges, altres, i il·lustren el meu passat com si fos el vell catàleg d'una agència de viatges.

És un conte. En aquella cursa per la carretera les coses passaven de pressa al meu davant, camí d'un feliç desenllaç. I, captivat per les imatges que se succeïen, per una sospitosa inèrcia d'allò que era nou i antic alhora, no vaig perdre mai de vista el bosc, obsedit en comptar estúpidament els arbres. Tot i que em temptava, ningú és tan neci, em sembla a mi. Ho sabia llavors, però ara, endormiscat pels anys aquell record, convertit gairebé en una rondalla mentre escric sobre una experiència efímera que se'm figura bucòlica, em demano a mi mateix: "I si, arribat el capvespre, astut com les garses que nien als garrofers més pròxims, tan semblants, em deixés subornar per la imprecisió com a forma de gaudir? Seria acaronar la mort mentre arriba la son? I si em complagués en deixar morir aquella experiència, la de contar els garrofers, per ofegar-los un a un en un mar de signes que coneix de memòria? Trauria el cap el conjunt, llavors, el bosc, la figura només? Perquè ara sé, sempre per mitjà de les paraules, que un paisatge és un discurs, la successiva mort, ordenats consecutivament els estímuls que el desvetllen, d'aquells detalls que el fan ufanós, de vegades bellíssim.

Mira-t'ho bé. La confusió és a les nostres mans quan dibuixem: ens perdem en la repetició. Aquell dia, un garrofer eren tots. I, no obstant, els arbres no eren idèntics. En cadascun d'ells, el tronc sembla un tors heroic, branques i fulles, la pàtina prevista pel pas del temps, una severa acotació pactada amb paciència amb les estacions. La simetria, una apostia meva interessada, dibuixava el contorn plural d'un bosc i als seus peus la vorera persistia cap a l'horitzó, sense equivocar-se. Sols els traços d'un dibuix, que mentalment em recordava altres dibuixos, famosos alguns, desprenia

able to get these lines to be anything more than an insipid declaration of intentions, and my voice will simply become one more, one more commentary in use, trying to illuminate a precept. That is not my intention, and I'll do what I can to prevent it, making an effort to prolong the ineffable subtlety of that landscape of which I still retain the memory, of those finely profiled ornaments —the trees too walked in line— which was proper to them and made them beautiful. So much so that, with the passing of the years, they share the thrill of some images, others, and they illustrate my past as if it were an old travel agency brochure.

It's a story. In that race along the road things passed by quickly in front of me, on the way to a happy ending. And, captivated by the successive images, by a suspicious inertia for what was new and old at the same time, I was never going to lose sight of the forest, obsessed with stupidly counting the trees. As much as it tempted me, no one is so foolish, it seemed to me. I knew it then, but now, with the memory left to languish over the passing years, it has almost become a tale while I write about an ephemeral experience that I now see is bucolic, I ask myself: What if, come the evening, cunning as magpies that nest in the nearest carob trees, so similar, would you let me bribe you with imprecision as a form of enjoyment? Would it be to stroke the face of death whilst drifting off? And if you allow me the pleasure of letting that experience die, that of counting the carobs, by drowning them one by one in a sea of signs I know by heart? It would bring to mind the whole, then, the forest, only the figure? Because now I know, always through the use of words, that a landscape is a discourse, the successive death, the consecutively ordered stimuli that it reveals, those details that make it lush, sometimes beautiful.

Look at it closely. We hold confusion in our hands when we draw: we get lost in the repetition. That day, they were all carob trees. And yet, the trees were not identical. In every one of them, the trunk seemed like a heroic torso, branches and leaves the patina provided slowly over time, a severe limitation patiently agreed upon with the

d'aquells arbres una història sabuda en la que cadascun d'ells era com els altres. Ni un nom, ni una paraula amiga que pessigués el seu amor propi, la saludable enveja del protagonisme. Eren els signes, empremtes d'un arquetip arcaic i, per atrapar-los, un llapis era innecessari, o un quadern. Feien possible allunyar el malson de perdre's en estèrils detalls que mai retroben la vigília. La memòria, sempre econòmica, es recolzava, arribat el cas, en làbils atributs, en deixalles, en desigualtats d'un discurs; del discurs. Me n'adonava, mirava allò que ja sabia i, per això, els meus ulls eren savis. Els signes es movien allà fora, a l'altra banda del vidre i de la finestreta, dipositats sobre aquelles branques, damunt l'escorça rugosa, amb el distintiu del seu propi color, tremolant en cadascuna de les fulles.

Amb aquells signes era ric. Només uns quants. Ni tan sols m'entretenia a comptar-los. Però ni que fossis tu l'amic, l'amic d'Avià, donaria ara la raó a aquells que creuen que cal observar amb atenció allò que tenim al davant quan tractem de dibuixar-ho, de dibuixar. Altrament, és l'entrega als signes, l'automatisme d'ofici, de dibuixant, allò que fa possible apropiar-se el motiu i veure d'un cop d'ull els vincles que esperen allà fora; un encontre amb els noms. La nostra mirada ha de ser doncs àgil cada vegada, versàtil, si vol acordar l'encaix previst entre signes i coses, entre escriptura i realitat. Materialitats tan distintes com tu bé saps.

Doncs bé, per merèixer aquell miracle, no calia resar amb presses, ni cal avui encomanar-se a la velocitat. La fressa d'un motor és potser excessiva, i en reflexionar anys després sobre aquell dibuix imaginari que ara descriu —per extreure'n unes modestes conclusions— serà suficient aturar el vehicle, sintonitzar mentalment memòria i percepció.

M'apresso a explicar-me.

La mobilitat de la que parlo no és ingènuia. Suposa la inèrcia rítmica, el costum pautat d'intuir allò que és una evidència. Fins i tot un pàrvul sap que un signe és poca cosa, gairebé

seasons. Symmetry, a chosen gamble of mine, I would draw the diverse contours of a forest and at its feet the path headed off towards the horizon, faultlessly. Only the lines of a drawing, that mentally reminded me of other drawings, some famous, and from those trees a well-known story came back to me in which each of them was like the others. Not even a name, nor a familiar word that pinches you with its own love, the healthy envy of a leading role. They were the signs, prints from an archaic archetype and, to catch them, a pencil, or a note book, was unnecessary. They made it possible to move away from the nightmare of getting lost in sterile details that never again come to consciousness. Memory, always economical, relies on, if required, weak attributes, scraps, in the discrepancies of a discourse; of discourse. I realized, looking at what I already knew and, because of it, my eyes were wise. Signs moved out there, on the other side of the glass and the window, growing on those branches, over the rough bark, with its own distinctive color, every one of the leaves trembling.

With those signs I was rich. Just a few. I didn't only entertain myself by counting them. But even if you had been the friend, the friend from Avià, I would now agree with those who believe it is necessary to observe carefully what we have in front of us when we try to draw it, to draw. Otherwise, it's surrendering yourself to the signs, the automatism of the trade, of the drawer, is that which makes it possible get close to the driving reason and to see in one look the connections that await outdoors; an encounter with names. Our view then has to remain always agile, versatile, if it is to make agree the pre-planned match between signs and things, between writing and reality. Such distinct material forms as you well know.

Well, to deserve this miracle, you don't have to pray hurriedly, nor do you need to now entrust yourself to speed. The sound of an engine is perhaps excessive, and in reflecting years later on that imaginary drawing I'm now describing —to draw some modest conclusions—it will be enough to stop the vehicle, mentally tune the memory and perception.

res, una empremta potser, però insignificant sense altres signes que l'estimulin, que l'empenyin sentit enllà cap a l'engredadora experiència de ponderar el pressentiment poderós d'allò que és natural, de la naturalesa bategant eternament, sentiments i efectes inclosos. Com pots comprendre, aquest impuls, instintiu en l'ésser humà, no és més que un exercici d'escriptura: el resultat d'escriure bé, amb bona lletra, amb eficàcia. Ben cert, aquets deures desconeixen la seguretat de l'escola. Però, atenció! D'ells depèn l'adequació entre el model físic i el mental, necessària per apropiar-se d'una realitat que rau a l'exterior. Una experiència que va més enllà, que és imparable, en constatar la similitud d'aquests signes, o la insubornable homologia entre ells. Una mimesi modesta, que sempre és a mà quan un home, sigui o no artista, es disposa a expressar. En fi, una mimesi —per començar o per acabar— que reconstrueix el nostre cos als ulls dels altres i el fa històric, portador de voluntat. És la integritat del cos del dibuixant la que està en joc. O la del conductor del vehicle que, com si fos ell la llum, el sol enlluernador, viatja camí de l'amic i de la casa, però espiant entre els arbres, no fos cas que passés de llarg.

Així doncs, mana la dicció. O la cal·ligrafia al món de les imatges. És ella qui ens empeny. Però, ja que també els nostres traços son reals, les nostres pinzellades —el paper o la tela en són testimoni i en guarden memòria— la significació, és a dir, el seu producte, és sempre simptomàtic... I l'art, o aquell dibuix que s'hi atansa, un parany previst amb la finalitat d'atrapar la veritat. Aquesta veritat s'allita entre els traços, si no m'equivoço, penja de la teranyina dels signes més enllà de qualsevol significat. O de més ençà. Perquè, en una obra d'art, la forma se'n presenta com un síntoma estilitzat. També en un dibuix, on la forma és un síntoma portador d'intencions, no d'intenció.

Ja ho veus. El problema és saber qui parla. En realitat, m'he valgut d'aquest síntoma,

I'll try to explain briefly.

The mobility I am talking about is not naive. It supposes rhythmic inertia, the practised habit grasping the obvious. Even a toddler knows that a sign doesn't amount to much, almost nothing at all, a mark perhaps, but insignificant without other signs to act as a stimulus for it, that push it over towards the encouraging experience of pondering the powerful presentiment for what is natural, for eternally beating nature, feelings and effects included. As you can understand, this impulse, instinctive in human beings, is nothing more than a writing exercise: the result of writing well, with good handwriting, with efficacy. True, these duties know not the security of schools. But, beware! The match between the physical and mental model depends on them, and is necessary in making a reality that lies outside our own. An experience that goes beyond, that is unstoppable, in verifying the similarity of these signs, or the incorruptible homology between them. A modest imitation, always at hand when a person, whether it be an artist or not, decides to express themselves. Finally, an imitation —to begin or to end— that reconstructs our body in the eyes of others and makes it historical, the carrier of willpower. It is the integrity of the artist's body that is at stake. Or that of the driver of the vehicle that, as if he was the light, the blinding sun, traversing the route to get to the friend and the house, but peeping through the trees, if you don't get too far away.

So, speech rules. Or calligraphy in the world of images. It is that which pushes us on. But, as our lines are also real, our strokes —the paper or canvas bare witness and are stored in memory— the meaning, which is to say, their product, is always symptomatic... And art, or that drawing that brings us close to it, is a trap set so as to catch the truth. That truth that lies between the lines, if I'm not wrong, hangs from the web of signs beyond all meaning. Or from it. Because, in a work of art, the form is presented to us as a stylized symptom. Also in a drawing, where the form is a symptom carrying intentions, not an intention.

d'un fragment narratiu propi, per exposar la complexa afinitat entre una descripció poètica —o entre qualsevol dibuix, seria el mateix— i aquell desajust entre saber i veritat que caracteritza el síntoma. No m'ho invento, Àlex. Aquell viatge va ser cert. Una excursió plàcida, sense enturbaments, per retrobar el meu amic Joan que viu, pinta i dibuixa al poble d'Avià. Aparentment, res justifica la inclusió d'un encontre intrancendent en un relat seriós, fins i tot amb pretensions acadèmiques. Un discurs que dilata parsimoniosament la trobada, com si em volgués perdre expressament pel camí. És veritat. Ja fa molt de temps que vaig anar a Avià. Es pot ben bé dir que ara estic de tornada. Però em sembla pertinent aprofundir en aquell relat, preguntar-me per exemple: "per què el sol jeia en un carretó fent rodar bales de palla?". O: "per què els arbres desfilaven, més ben dit, es movien al llarg del camí, marcant el pas al meu costat?".

La resposta és senzilla, em sembla a mi. I, ja que parlem d'arbres, de garrofers, no m'equivoçaré gaire si dic que la fantasia té arrels fordes, ben assentades. Miro com escric, vet aquí, ajuntant lletres, perdent-les de vista mentre perseguixo un enunciat que no sempre m'apropa a allò que vull. És doncs la uniformitat en la diferència, la semblança entre els rengles de formigues, de negres lletres —de la A a la Z—, allò que dóna consistència a la cal·ligrafia, tanta, que em permet posar les grapes sobre el món, potinejar-lo a caprici i fer-lo meu. Assenyalo així, no se m'escapa, allò que és una evidència: sóc com qualsevol altre, no més savi o dotat que els meus conciutadans. Perquè no vull saber res d'allò que és real i, buit per dins, atrapat per la cadena significant, no sóc més que allò que escric, allò de què parlo.

Més enllà de la descripció, és la similitud entre els significants —i el llenguatge parlat i escrit n'és el seu màxim exponent— allò que incentiva la metàfora, és a dir, l'enllaç entre significants dissímils per tal d'establir paral·lelismes en una cursa substitutòria sense

So, you see. The problem is knowing who is speaking. In reality, I've gained by this symptom, a fragment of my own narrative, to explain the complex affinity between poetic description —or between any drawing. It would be the same—and that mismatch between knowledge and truth that characterizes the symptom. I'm not making it up, Àlex. That trip was a real one. A placid excursion, no hindrances arose, to find again my friend Joan who lives in, paints and draws the village of Avià. Apparently, nothing justifies the inclusion of an inconsequential encounter in a serious story, one after all with academic pretensions. A discourse that sparingly expands on the meeting, as though you wanted me to get lost expressly along the way. It's true. I haven't been to Avià for a long time. We may well say that now I'm going back. But it seems pertinent to me to go deeper into the story, to ask myself for example: "why was the sun lying on a wheelbarrow that was rolling bales of hay along?". Or: "why did the trees march, or rather, they moved along the path, marking out the pace beside me?".

The answer is simple, it seems to me. And while we're talking trees, about carobs, I wouldn't be very wrong if I say that the fantasy is deep rooted, well established. I look at how I write, right here, joining letters together, losing sight of them while chasing a statement that doesn't always bring me to what I want. It is therefore the uniformity in the difference, the similarity between the rows of ants, of black letters—from A to Z—which gives consistency to handwriting, so much so, that it allows me to pin down the world, tinker with it as I wish and make it my own. Putting it like that, it doesn't escape me, that which is self-evident: I am like anyone else, no more wise or gifted than my fellow citizens. Because I do not want to know anything about what is real and, empty inside, trapped by the chain of meaning, I am no more than what I write, what I talk about.

Beyond description, is the similarity between the signifiers—and the spoken and written language is its exemplary maxim—that which

fi. Cursa obligada, m'apresso a afegir, com el baix continu en el contrapunt barroc, perquè un significant sols té sentit rodejat d'altres significants i, per tant, la denotació, assenyalar amb el dit, és només una quimera.

Una metàfora —també una analogia— és un símptoma, no és pas un secret. Perquè un símptoma no és altra cosa que el retorn de la veritat allà on no se l'espera, allà on no se'n sap res de la veritat, ni se'n vol saber. Casualitat? En absolut. La relació entre saber i veritat és sempre ambigua, i no és gens estrany, ben al contrari, que sapiguem molt bé com utilitzar-la en profit nostre, per veure després, tot dissimulant, que l'anomalia és funcional: que serveix, vull dir. En fi; com ho diria? Un saber d'aquesta mena —el saber del símptoma— és més que un producte de la veritat, és la forma de la veritat. Això sí, encriptada, cosificada, hermètica si no se la interpreta. Llavors, el símptoma no és símptoma d'una veritat. És veritat en si mateix i, per tant —especialment en l'art que s'estilitza ostensiblement com a símptoma, però no solament en l'art—, aflora com una mena d'atzar funcional, involuntari, que escindeix símptoma i sentit. Com a resultat, el creador o portador del símptoma en desconeix pròpiament aquest sentit.

Amb el símptoma, doncs, som davant d'una escriptura, d'una grafia pròpiament, però capificats alhora en solucionar el registre d'una anomalia. De vegades, intentem llegir-la tossudament, com si fos un missatge complementari, una addenda estranya que enfarfega i corregeix un discurs... Però no ho és! Ningú dibuixa el croquis d'un planell, o escriu una carta senzilla, sense amagar-se sota el llençol neutre que propicien els signes. És un regal que ens fan. Materialment. Un favor, amic Àlex, que opera sobre el cos i l'omple de sensualitat.

No és rar, un assumpte propi del nostre ofici solament, encara que en la pràctica artística sembla obligat procedir amb astúcia i deixar que els signes parlin primer. Com sempre,

works as an incentive to metaphor, that is, the link between dissimilar signifiers so as to establish parallelisms in an endless race of substitution. An obligatory race, I would like to add, like the basso continuo in Baroque counterpoint, as a signifier only makes sense when surrounded by other signifiers and, therefore, the meaning, putting your finger on it, is only a chimera.

A metaphor —also an analogy— is a symptom, it is not a secret. Because a symptom is no more than the return of the “truth” there where it's unexpected, there where no one knows anything about the truth, nor do they want to know. Coincidence? Absolutely. The relationship between knowledge and truth is always ambiguous, which is far from strange, it's quite the contrary, we know very well how to use it to our advantage, to see afterwards, everything hidden, that the anomaly is functional: it serves a purpose, I mean to say. Anyway: how can I put it? Knowledge of this sort —knowledge of the symptom—, is more than a product of the truth, it is the form of the “truth”. Yes, encrypted, reified, sealed off if you do not know how to interpret it. So, the symptom is not a symptom of a truth. It is true in itself and, therefore —especially in art that stylizes ostensibly as a symptom, but not just in art—, it emerges as a sort of functional luck, involuntary, that cleaves symptom and meaning. As a result, the creator or carrier of the symptom is not personally conscious of this sense.

With the symptom, then, we are faced with a form of writing, in its own hand, but at the same time preoccupied with solving the register of an anomaly. Sometimes, we try to stubbornly read it, as if it were a complementary message, a strange addendum that clutters but also corrects a work... But it is not! Nobody draws a sketch of a plateau, or writes a simple letter, without hiding under the neutral sheet that signs provide us with. It is a gift that they give to us. Materially. A favour, Àlex my friend, that operates on the body and fills it with sensuality.

It is not rare, an issue of our own profession only, although in artistic practice it seems compulsory to proceed wisely and let the

però aquí sobretot, l'enunciat forma part de l'enunciació. De manera que, si la relació, posem pel cas, entre una descripció de caràcter convencional —una breu sinopsi per resumir allò que l'autor sembla voler dir—, i aquella altra, més personal, plena de metàfores per mitjà de la qual la fa seva, és a dir, se'n apropiat; si aquesta relació és tensa, conflictiva, farcida com està de subjectivitat; si en aquesta distància s'hi aixopluga un individu, un de sol, en un reflex deformat de tot allò que és real, com en aquells miralls que solem trobar a les fires; doncs bé, llavors no som pas davant del que podríem anomenar un ornament, sinó a l'altra banda, camí de la ferma voluntat de no empobrir la descripció. L'autor no es resigna —ni nosaltres— a conceptualitzar d'una vegada per totes l'experiència; per sempre. Penso que, arribat el cas, recela amb prudència de la intersubjectivitat, de la comunicació. Llavors fa bé en treballar infinitament un text que no fa altra cosa que defensar-lo d'ell mateix —en primer lloc—, per donar cabuda a una forma d'expressió crítica, un nou objecte capaç de subvertir tot allò que és només una utopia, un miratge que es recolza en un lloc comú: la identitat fixa, immutable, entre coses i conceptes. Si no m'equivoco, avui és aquest el territori de l'art, el d'una crítica sensible per fer justícia al caràcter material del significant. A fi de comptes, el significant és el suport de tota mena de significacions.

Poso un exemple. Com al joc dels disbarats, dono una ullada a allò que sembla voler dir l'autor mentre escolto Peter Handke xiuxuejant en veu baixa la història del seu peculiar Don Juan. Diu així:

«Don Juan no era cap seductor. Fins ara mai havia seduit cap dona. És cert que se n'havia trobat algunes que li havien dit això. Però aquestes dones o bé havien dit mentida o ja no sabien on tenien el cap i, en dir això, en realitat havien volgut dir una altra cosa. I, al contrari, Don Juan encara no havia estat mai seduit per una dona. Potser havia succeït que ell, a una d'aquelles que volien fer de seductores, li havia deixat fer la seva voluntat, o el que fos, però en un obrir i tancar d'ulls, ella veia amb

signs speak first. As always, but especially here, the enunciated forms part of the enunciation. In such a way that, if the relationship, that we pose in the case, between a conventional character description —a brief synopsis to summarize what the author seems to want to say—, and that other, more personal, full of metaphors that make it his, which is to say, make it his own; if this relationship is tense, troubled, stuffed as it is with subjectivity; if an individual covers themselves in this distance, one alone, in a deformed reflection of all that is real, like in those mirrors commonly found at fairs; well ok, then we are not considering something that could be called an ornament, but is rather on the other hand, the way of a firm will set upon not impoverishing description. The author is not resigned —neither are we— to conceptualizing experience once and for all; forever. I think that, if necessary, prudent distrust of intersubjectivity, of communication is called for. So one does well to work infinitely on a text that does nothing more than defending you from yourself —in the first place—, to give room to a form of critical expression, a new object capable of subverting everything that is just a utopia, a mirage with its foundations in a common place: the fixed identity, immutable, between things and concepts. If I'm not mistaken, today this is art's territory, that of a sensitive critic to do justice to the material character of the signifier. After all, the signifier is the means for all sorts of significations.

I'll give you an example. Like the game of fools, I take a look at what the author seems to mean while I listen to Peter Handke whispering the story of his peculiar Don Juan in a low voice. It reads:

“Don Juan was no seducer. Up till now he had never seduced a woman. It is true that some were found that had said so. But those women, had either lied or lost their heads, and in saying it, they had actually meant something else. And, conversely, Don Juan had still never been seduced by a woman. It could have happened that he had let one of those who wanted to become a seductress have their way, or

claredat que en aquell moment no es tractava ja de cap seducció i que l'home ni encarnava la figura del seductor, ni tampoc el contrari. Tenia un poder. Sols que el seu era un poder diferent».

L'exemple és un pèl radical, ho accepto. Més encara: caldia llegir el llibre sencer per procedir amb cura i com Déu mana. Però entenc que la reiteració del temps verbal en aquest curt fragment, en qualsevol cas significatiu de la narració: Don Juan (explicat per ell mateix); la frase curta, concisa; l'absència gairebé d'adjectivació; la reiteració del "havia" omnipresent; afebleixen tant tot allò que es diu de Don Juan, que fan pensar en un passat diluint-se sense angúlies en la seva mateixa possibilitat. A fi de comptes, ser seductor —o el contrari— ni tan sols assegura la presència d'un home, del mateix Don Juan. De manera que l'acció narrativa, l'ambigüitat d'aquell que parla —absolutament làbil entre personatges i atributs— fa pensar. O, millor dit, fa pensar que l'enunciat podria ser innecessari —podria ser-ho— i el passat una fantasia solament, un dubte fruit d'un exasperant i penós esforç d'escriptura. Doncs bé: aquest menyspreu del *topos*, per part d'un *bios* ambigu reclòs en allò que m'atreveixo a qualificar d'una proverbial mandra a designar, s'allunya evidentment de la veritat esperada —que esperem— a l'hora d'anomenar tot allò que és real. És a dir, el món sencer tal i com el coneixem, aquell que hem convingut a donar-nos. I, ves per on, en dir l'autor: "li havia deixat fer la seva voluntat, o el que fos", referint-se a la dona seductora, Handke accepta de bon grau que no sap gaire bé allò que vol dir. O millor encara: que sabent-ho, s'estima més aferrar-se a uns significants que obviament, oblidat el sentit, l'omplen a ell de sentit.

Vet aquí el símptoma!

No sé tu, però jo no acostumo a amoïnar-me gaire en casos semblants: fer-se l'orni no ha estat mai un motiu prou transcendent per exigir un apartat específic dins la història de la clínica. De manera que no ens precipitem:

it was him, but in the blink of an eye, she saw clearly that at that moment it had nothing to do with seduction and that, the man, failed to embody the figure of the seducer, or the contrary either. He had a power. Only his was a different power."

The example is a little radical, I accept that. Furthermore: you would have to read the whole book in order to proceed with caution and according to God's will. But I understand that the repetition of the tense in that short fragment, in any case significant of the narrative: Don Juan (in his own words); the short phrase, concise; the almost complete absence of adjectives; the reiteration of the omnipresent "had"; they greatly weaken everything that is said about Don Juan, that makes you think of a past thinning out without anxiety in its same possibility. After all, being a seducer —or the contrary— doesn't even ensure the presence of a man, of the self-same Don Juan. So the narrative action, the ambiguity of the speaker —absolutely wimpy between the characters and attributes—, gives food for thought. Or, rather, suggests that the statement could be unnecessary —it could be— and the past only a fantasy, a doubt born of an exasperating and painful effort of writing. Well: this contempt for *topos*, on the part of an ambiguous *bios* fenced in again in that which I dare to describe as a proverbial lazy tendency to designate, it clearly moves away from the expected truth —as we expect— at the same time as naming everything that is real. That is, the entire world just as we know it, the one we have agreed to give ourselves. And, you see where I'm going, in the author's words: "...they let him do his will, or whatever it was...", referring to the female seductress, Handke accepts that to a large degree he does not really know what he wants to say. Or better yet, that knowing it, he prefers to cling to some signifiers that obviously, forgetting sense, fill him with meaning.

Here we have the symptom!

I do not know about you, but I do not normally bother myself much in such cases: feigning deafness has never been an important

no sempre aquest tipus estilitzat de disfunció —simptomàtica, no obstant— té a veure amb quelcom patològic. Com el Peter, al Handke em refereixo, tu i jo freqüentem la ben entesa i tot sovint ens encongim d'espatles davant la inexactitud d'un èxit formal de vegades rodó. Jo al menys aplaudeixo, arribat el cas. Una formalització quasi perfecta sempre és un consol, però queda lluny, molt lluny d'allò que ens proposàvem evocar. I no és casualitat, ni tan sols indici de poca traça: de vegades l'èxit consisteix en no saber, i aquesta *veritat* —ja hem vist com i per què és la veritat de la veritat— provoca que Don Juan dubti una bona estona sense saber sobre quin peu s'ha de recolzar o, si més no, si és o no un seductor. Allò que insinuo, és a dir, allò que vull dir, va més enllà i em molesta, no deixa d'inquietarme. I és que la seducció que inspiren uns signes que evoquen allò que és real, escrits o dibuixats, i per tant reals també, depèn d'allò que tot sovint anomenem economia libidinal. Una economia que regula un estalvi assenyat en matèria d'efectes dins el qual —perquè és un espai buit, amb volum— el veritable motiu d'expressió, l'esca del pecat, s'amaga darrere un arbre, per exemple.

Ben mirat, si l'arbre és una evidència immòbil, impossible palplantat allà davant, res fa pensar que ens podem estalviar una pregunta: el serveix millor una pretesa fidelitat, una descripció amb pèls i senyals de les seves innombrables peculiaritats i característiques? I si és així: on han d'aturar-se els noms obligats a respectar la seva indivisible unitat?

Sí, ja ho sé: una immensa majoria d'aquells que estimen l'art pensa en termes morals en la seva pràctica. Els hi agrada jugar a les endevinalles, mentre respiren l'aire enterbolit del dia a dia, el tuf inevitable de la ideologia. I s'entretenen, es capfiquen en saber què ha volgut dir l'autor. Ningú podrà impedir-ho. Cerquen l'argument, l'assumpte que sens dubte amaga un missatge més o menys ocult, creuen ells. Però el cert és que, sigui quin sigui aquest missatge, la remor d'un arbre mentre bufa el vent, per exemple, o l'etern dubte que

enough reason to demand a specific excerpt within the history of the clinic. So, we will not act rashly: this type of stylized dysfunction —symptomatic however— does not always have to do with something pathological. Like Peter, Handke I mean, you and I enjoy a healthy understanding and we always end up shrugging our shoulders before the inexactitude of a sometimes perfect formal success. I at least applaud it, if necessary. A nearly perfect execution is always a comfort, but it is far, far away from what we intended to evoke. And it's no coincidence, it's not even a sign of a lack of skill: sometimes success consists of not knowing, and this "truth"—we have already seen how and why it is the truth of the truth— causes Don Juan to doubt for a lengthy period without knowing which leg to stand on or, if nothing more, whether or not he's a seducer. What I'm alluding to, that is, what I mean, goes further and bothers me, never stops troubling me. And the seduction that inspires some signs that evoke what is real, written or drawn, and therefore real too, often depends on what we call libidinal economy. An economy that regulates a sensible saving made in terms of material effects within which —because it is an empty space, with volume— is the real reason for expression, the tinder of sin hides behind a tree, for example.

Therefore, if the tree is an immobile example, impassable, rooted to the ground there in front of us, nothing would make you think that it could be saving a question for us: is it best served by an alleged fidelity, with an intricate description, and an account of its countless peculiarities and characteristics? And if it is so: where should the obligatory names stop in respect to its indivisible unity?

Yes, I know: a vast majority of those who love art think in moral terms in practice. They like to indulge in playing with riddles, while breathing the turbulent air of the day to day, the inevitable reek of ideology. And they entertain themselves, concern themselves with trying to find out what the author meant. No one can stop it. They seek out the argument, the

Don Juan ens xiuxueja a cau d'orella, al darrere no hi ha altra cosa que l'autor, una presència opaca que mira per nosaltres des de la finestra. Tan sols ell, sense saber-ho, o la seva escriptura, pot explicar què ha dit l'arbre, o Don Juan, no allò que han volgut dir. Sobre el particular, la prosa de Handke fa pensar, i l'escriptura —fins i tot la del dibuix— s'encrifa a les seves pàgines sobre ella mateixa afermant un text. Si no, què? Sense saber del cert quin era o és el missatge.

Ja hi tornem a ser!, diràs. Perquè la subjectivitat és opaca i molt millor que jo, el símptoma Handke s'explica i se'n presenta com un cas extrem: una il·lació que ens il·lustra sobre la funció del discurs, de qualsevol discurs. Deixa, per tant, que m'esploï sobre el particular, ara que vull acostar-me al final, a una conclusió transitòria si tu vols, en qualsevol cas provisional.

Com veuràs, no vull pas dir que forma i contingut visquin enemistats, que sigui convenient entendre'ls per separat. Si t'hi fixes, allò que et proposo és tot el contrari. Perquè sols inscrits sobre un suport, els signes articulen un discurs. La sintaxi d'aquest discurs, és a dir, les regles convingudes del joc, violenten l'evidència inerme, solipsista de les coses, dels objectes que persisteixen aïllats al nostre abast, esperant que algú els anomeni, que els posi de costat a l'aparador. És llavors quan, a la fi, tenen raó, quan s'omplen de sentit, aquell que els hi donem nosaltres des d'aquest discurs que, ja sense límits, pot deixar de ser convencional per treure el cap com a símptoma. Un símptoma artístic, un índex real que com a anomalia representa la veritat de la veritat. Dels dos participa l'objecte artístic com a símptoma: del significant i del significat. Significant d'una anomalia que sols desvetlla el seu significat per mitjà de la interpretació.

L'art no és doncs una evidència. Per mitjà d'aquest dispositiu, l'art, més ben dit, allò que he anomenat símptoma artístic, exemplifica com i per què la naturalesa, és a dir, la realitat,

issue that without doubt conceals a more or less occult message, or so they believe. But what is certain is that, whoever follows this message, the rustling of a tree blowing in the wind, for example, or the eternal doubt that Don Juan whispers in our ear, has nothing other than the author behind it, an opaque presence that looks for us from the window. Only he, unwittingly, or his writing, can explain what the tree said, or Don Juan, not what they meant. In this regard, Handke's prose provides food for thought, and writing —that of the drawing after all— encrypts its pages on itself affirming a text. What else? Without knowing for sure what the message was or is.

Here we go again!, you will say. Because subjectivity is opaque and much better than me, the symptom Handke explains and presents us as an extreme case: a lesson that illustrates the function of discourse, of any discourse. Let me, therefore, casually go over a particular, now I want to get close to the end, to a transitory conclusion if you like, provisional in any case.

As you can see, I am not saying that content and form live in opposition to each other, that it is advisable to comprehend them separately. If you take note, you'll see that what I propose is quite the opposite. Because just inscribed in any medium, signs articulate a discourse. The syntax of this discourse, that is, the agreed rules of the game, batter the defenceless evidence, solipsist of things, (with) the objects that remain out of our reach, waiting for someone to put a name to them, to showcase them. It is then when, finally, they are right, are filled with meaning, that which we give them in that discourse that they, now without limits, can stop being conventional so as to come to mind as a symptom. An artistic symptom, a real index that as an anomaly represents the truth of the truth. The artistic object participates in both as a symptom: of the signifier and the signified. Significant of an anomaly that only reveals its significance through interpretation.

Art then is not a form of proof. Through this mechanism, art, or rather, what I have called

reposta a la vora desproveïda de sentit, o ens envolta inert sense una escriptura capaç de dotar-la d'intenció. I és aquesta escriptura la que llaura, sembra i recull uns fruits: la cultura, gràcies als quals se'n fa possible transformar aquesta realitat. En aquest hiatus característic entre símptoma i sentit, l'estilització d'allò que és pròpiament artístic apunta en aparença a un sentit, a una necessària exegesi; infinita. Perquè, sens dubte, tot i ser real, el símptoma ha de ser interpretat... Perquè és real precisament. De manera directa. Com a nucli anòmal d'allò que és irreductible al sentit.

Deixa ara que em refereixi als dibuixos, als teus concretament. Què hi ha darrera d'aquests arbres dibuixats, molt grans per cert, sinó la inquietant certesa que els noms d'abans són ara innocus? No serà que dibuixar, inscriure l'arbre sobre el paper, és una manera de palpar els veritables motius que s'amaguen darrera, amb els dits si tu vols, i alhora posar-s'hi d'esquena? Res d'altre, entenc jo, es desprèn d'una tal afirmació de poder, de solidesa, de la presència evident que despleguen en aquests immensos dibuixos, si es té en compte la tècnica, el format, la sòbria voluntat de competir d'igual a igual amb la referència.

Amb tot, nombrar no és suficient. Una imatge no és un nom. I en parlar d'un dibuix —doncs és el tema, no se m'oblida— allò que tu i jo descobrim inscrit selectivament sobre un paper —sense descuidar allò que ordena la mirada: l'extensió, la jerarquia—, descobrim en aquests traços una manera característica d'escriure. Com en qualsevol narració, també des dels traços, procedim a suposar, a interpretar en realitat —com a la novel·la de Handke—, aquell discurs que els il·lumina. I aquest *modus operandi* en res contradiu allò que he dit abans sobre la curiosa i grotesca figura del Don Juan, un retrat verbal desmanegat i circumspecte del més famós dels seductors. És evident, en la cita literària, que el símptoma corre a compte de Handke, no de Don Juan. Per això, el fet que metafòricament puguem

the artistic symptom, exemplifies how and why nature, which is to say reality, rests on shores devoid of meaning, or that surrounds us inert without a writing form capable of giving it purpose. And it's this writing that ploughs, sows and harvests fruits: the culture, thanks to which it becomes possible for us to transform this reality. In this characteristic hiatus between symptom and sense, the stylization of that which is properly artistic points in appearance to a sense, a necessary exegesis; infinite. Because, without doubt, though of course real, the symptom must be interpreted... Precisely because it is real. In a direct way. As the anomalous core of that which is irreducible to sense.

Let me refer now to the drawings, yours in particular. What is behind these drawings of trees, very large indeed, but the disturbing certainty that the former names are now innocuous? Would it not be that drawing, inscribing the tree on the paper, is a way to perceive the real reasons that lie hidden behind it, with your fingers if you like, and at the same time turn your back on them. Nothing else, I understand, comes from such an affirmation of power, of solidity, of the evident presence that you develop in those immense drawings, if taking into account the technique, format, the sober will to compete on an equal level with the reference.

However, to name is not enough. An image is not a name. And in talking of a drawing —well it is the theme, I haven't forgotten—that which you and I discovered selectively inscribed on paper —without neglecting what directs the look: extension, the hierarchy—in those lines we discern a characteristic way of writing. As in any narration, also in the strokes themselves, we jump to conclusions, to interpret in reality—like in the novel by Handke—that discourse that illuminates. And this *modus operandi* in no way contradicts what I said earlier about the strange and grotesque figure of Don Juan, a casual and circumspect verbal portrait of the most famous of seducers. It is evident, in the literary quote, that the symptom runs on account of Handke, not Don Juan. Therefore, the fact that we can speak

parlar de llenguatge, del llenguatge del dibuix, d'escriptura a fi de comptes —quan procurem associar uns quants traços per assenyalar un arbre i, més enllà, acordar que coincideixin mimèticament amb el contorn d'un arbre de debò—, hauria de servir per perdre de vista qualsevol possible identitat, fins i tot similitud, entre les dues imatges; dibuixada l'una: restes d'efectes a la cerca de sentit, presència caprichosa; arbre només, l'altra, que ens espera palplantat allà davant i es fa objecte als nostres ulls, tot i les incertes branques que semblen esgarapar el cel. En parlar d'art, trepitgem doncs un terreny subjectiu i, més enllà d'una i altra materialitat, aquesta subjectivitat suposa l'indici d'una mirada que, amb més o menys sagacitat, sols és fidel a l'ordre sistemàtic que declinen les paraules d'un discurs. Un flux que amaga el veritable motiu i ironitza sobre la sinceritat.

Advoco doncs per tot allò que és concret, per la materialitat d'un síntoma capaç de dissenyar allò que pensem. Advoco també perquè aquest pensament sigui real. És la nostra responsabilitat de dibuixants, d'artistes. I la raó em sembla senzilla. Els conceptes són irrepresentables, no hi ha altre motiu. Per això, entossudit, amb el llapis a la mà, no paro de nombrar les coses d'un mode singular, a la meva manera, de dibuixar-les endinsant-me en un bell síntoma que em permet alhora ser propietari del meu cos. Pot ser per enganyarme, tot suposant que no em representa sols a mi. O, més encara, per desconcertar el record d'un pare que, assenyalant altres camins, viaranys incerts d'una infància on tot era possible, m'apropava a la veritat abstracta de la paraula aïllada, al signe superb que denota i que tots compartim fora del discurs; lluny de la mirada inquisidora d'un jo que no existeix... Tot i que ho voldríem. Abandonat ara aquell dictat, instal·lada en un dibuix sobre el paper, la mirada només és meva. I és una cal·ligrafia, un discurs precari, que amb faltes d'ortografia em repeteix un vell acudit que és de tots i de ningú: un bosc és quelcom més que un conjunt d'arbres. Perquè, arribats a aquest punt, m'asseguro que els arbres no

metaphorically about language, of the language of drawing, of writing in the end —when we attempt to put together a few strokes to outline a tree and, furthermore, to decide to make them coincide mimetically with the contours of a real tree—, must serve to lose sight of any possible identity, even similarity, between the two images; one drawn: the after effects of the search for meaning, capricious presence; only tree, the other, that awaits rooted to the ground before us and is made subject to our eyes, all of the uncertain branches that seem to scratch the sky. In talking about art, we're treading on subjective territory, and beyond one or another physicality, this supposed subjectivity the sign of a vision that, with more or less wisdom, is only faithful to the systematic order that the words of a discourse claim. A flux that hides the real reason and considers sincerity ironically.

I advocate then for all that is concrete, for the substantiality of a symptom capable of designing what we think. I advocate too because this thought continues to be real. It is our responsibility as draftsmen, as artists. And the reason seems simple to me. Concepts are not representable, there's no other reason. So, obstinately, with pencil in hand, I do not stop naming things in a singular way, my way, to draw them and draw myself deeper into a beautiful symptom that lets me at the same time be the owner of my own body. It could be to trick me, supposing that I am not only representing myself. Or, even more, to disturb the memory of a Father who, pointing out other ways, uncertain paths of a childhood where everything was possible, brought me closer to the abstract truth of the isolated word, and the superb sign that denotes and that we all share outside of discourse; far from the inquisitive eyes of a self that does not exist... As much as we may wish it did. Leaving that dictate behind now, installed in a drawing on paper, only the viewpoint is mine. And it's a calligraphy, a precarious discourse, that with spelling mistakes I repeat an old joke that is for everyone and no-one: a forest is something more than a collection of trees. Because, getting to this point, I'm sure that trees are

són tots iguals; o que no es poden repetir com si, sobreposats, els poguéssim calcar un a un d'una idea; una idea que arriba de lluny, és cert, però immòbil: l'obsessiva mentida d'un parany real que no és veritat.

No sé tu, però a mi no em surt de l'ànima fer-li companyia.

not all the same; or that they could never be repeated in the same way, overlapping, we could reproduce each of them one by one from one idea; an idea that comes from far away, it is true, but is immobile: the obsessive lie of a real trap that is not true.

I don't know about you, but I don't feel like keeping it company.



LLEGIR EL TEMPS EN L'ESPAI DELS ARBRES READING TIME IN TREE SPACE

La sorprenent morfologia dels arbres ha proporcionat als humans la intuïció que el cosmos està ple de sentit. Eredit en la seva verticalitat l'arbre creix i es desplega en totes direccions. Dins l'arbre s'articulen dues multiplicits, la de les arrels i la de les branques, mitjançant la unitat del tronc, fruit del vertiginós efecte de la simetria. La seva evocadora silueta manifesta la funció de comunicació, de mediadora del poder amagat de l'arbre, relacionant el terrenal amb el celestial.

En la remarcable estructura espacial de l'arbre es diposita la presència del temps mitjançant els cicles vitals que el modifiquen: la brotada, la floració, la fruitada, la caiguda de les fulles i la letargia. En aquests estadis reconeixem el decurs de les estacions. En les anelles concèntriques del tronc podem llegir l'edat dels arbres. De la mateixa manera, els arbres genealògics esdevenen el suport més idoni per representar un grup, un col·lectiu o una família que s'estén en el decurs dels anys.

Els arbres, en tot cas, pertanyen a l'hàbitat humà. Els nostres avantpassats hi han viscut al llarg de milions d'anys. Els primats ja varen trobar en les copes dels arbres un lloc de refugi i protecció. La nostra primera morada ens la podem imaginar a sota o a sobre dels arbres. Fins i tot, en algunes llengües les dues paraules *casa* i *arbre* són pràcticament idèntiques, i les referències en la tradició oral de diverses cultures és extensíssima. L'espai arbori on el Baró Rampant d'Italo Calvino decideix portar a terme la seva rebel·lia és a les capçades dels arbres. Ben aviat, el fascinà la visió del món i la parcel·la de llibertat que els arbres li

The striking morphology of trees has provided humans with the intuition that the cosmos is filled with sense. Erect in their verticality, the tree grows and spreads out in all directions. Within the tree two arrangements are articulated, that of the roots and that of the branches, employing the trunk as a unifying basis, fruit of the vertiginous effect of symmetry. Its evocative silhouette manifests the function of communication, of the mediating power hidden in the tree, connecting the earthly with the celestial.

The presence of time is deposited in the remarkable spatial structure of the tree through the life cycles that modify it: the budding, flowering, the ripening of the fruit, the falling of the leaves and lethargy. In these stages we recognise the changing of the seasons. In the concentric rings of the trunk we can read the age of trees. In the same way, genealogical trees make the best way of representing a group, a community or a family that extends over the years.

Trees, in any case, belong to the human habitat. Our ancestors lived in them over a period of millions of years. The primates were to find in the tree tops a place of refuge and protection. We can imagine our first dwelling being beneath, or up in, the trees. After all, in some languages the two words *house* and *tree* are practically identical, and references to them among the oral traditions of diverse cultures are highly extensive. The tree space where Italo Calvino's *Baron Rampant* decides to carry out his rebellion is the canopy. He's soon fascinated by the vision of the world and the portion of freedom that the trees

ofereixen, atenent a la paradoxal qüestió que si en la seva base els arbres marquen i creen fronteres en el territori, és precisament en les seves capçades on aquestes fronteres es dilueixen per no existir.

En efecte, l'arbre representa el moviment cílic de la vida i de la mort que es regenera indefinidament; tot es transforma però l'arbre roman, i és en aquest caràcter de resistència que per molts estudiosos i artistes l'arbre ha esdevingut la major icona global de supervivència del planeta. Segons Jeff Wall¹, en aquesta època, un arbre solitari, timidament erigit a la ciutat, evocaria, millor que qualsevol altre monument o forma de propaganda, la tragèdia mediambiental que condemna la nostra economia, la nostra cultura urbana, el nostre ordre social.

L'arbre, símbol de la vegetació i de la natura, ha estat objecte de cultes d'origen ancestral. Diverses cultures li han atorgat un lloc preferent al llarg dels temps. Karl Schawelka² es pregunta per què aquest ha estat, i encara és —en el que ell anomena el renaixent culte a l'arbori contemporani— tan important i adequat per a qualsevol simbolisme.

El sentiment expressat mitjançant els arbres ha estat territori ampli per a molts escriptors, poetes i artistes. El poemari *Arbres*² de Josep Carner parla de les persones per mitjà dels arbres. L'artista Sam Taylor Wood, a *Self Portrait as a Tree* (2000), explica com en retrobar per azar la fotografia realitzada temps enrere d'un arbre dins d'un paisatge tempestrós va pensar que aquesta sola imatge condensava i expressava tot el que estava sentint en aquell

offer him, regarding the paradoxical question that if in his base trees mark out and create borders in the territory, it is precisely in their tops where these boundaries become blurred and cease to exist.

Indeed, the tree represents the cyclical movement of life and death that regenerates indefinitely; everything changes but the tree remains, and it's this character of resistance that means that for many researchers and artists the tree has become the major global icon for the survival of the planet. According to Jeff Wall¹: "In this epoch, a tree standing self-consciously alone in the city would evoke, better than any other monument or form of propaganda, the environmental tragedy that condemns our economy, our urban culture, our social order.

The tree, symbol of vegetation and nature, has been the object of ancestral cult worship. Diverse cultures have given it pride of place throughout time. Karl Schawelka² asks why this has been, and what's more still is,—in what he refers to as the rebirth of contemporary tree worship— so important and appropriate for any form of any symbolism.

The feeling expressed through trees has served as a vast territory for many writers, poets and artists. Josep Carner's collection of poems, *Trees*³, uses trees to talk about people. The artist Sam Taylor Wood in *Self Portrait as a Tree* (2000), explains how upon coming across some photographs taken long ago by chance, of a tree within a stormy landscape, she thought that one image condensed and expressed everything she was feeling at that

moment i, per tant, esdevenia un lliscament identificatiu absolut. En el llibre *Bäume*⁴, de Hermann Hesse, l'arbre més enllà de ser l'arquetip que dóna forma i mostra l'eternitat és objecte de sacrifici a causa de l'arbitrarietat, tirania i destructivitat humana.

Es podria afirmar doncs, encara que sembli exagerat, que sense arbres els humans no existiríem? Ens hi reconeixem en el lent procés de creixement d'aquests extraordinaris éssers? Per què esdevenen els arbres tan bons representants dels humans?

L'Àlex Nogué és un d'aquests artistes que afronta i assumeix el repte de treballar amb aquesta matèria viva i canviant que té una extensió en el temps. Pensar i descriure els arbres en termes espacials pressuposa fer-ho com una unitat d'acció espai-temp. Nogué dirigeix la seva mirada, concentra la seva recerca i troba un territori d'amplia significació poètica en el fascinant món arbori.

Codi de subsistència: cartografiar, fragmentar, invertir... dibuixar.

La instal·lació *Codi de subsistència* es desplega tant en l'espai com en el temps i en la seva multiplicitat d'elements ressona amb gran complexitat.

La impressionant ombra invertida d'un arbre ens sorprèn només entrar a l'exposició *Futur Variable*. Tan sols endinsar-nos en el vestíbul trobem una finestra que ens presenta i emmarca el protagonista de l'escena: un roure. Deixem enrere aquesta visió i entrem a l'espai fosc de l'exposició. L'emfatització teatral de la posada en escena per mitjà de l'ocupació del lloc, de l'ús de la llum i la foscor, etc. ens remet sens dubte a l'espai escènic, alhora que ens permet endinsar-nos en una mena de càpsula del temps. El dibuix de grans dimensions que presideix la instal·lació està format per 28 papers representant l'arbre invertit. La geomètrica disposició reticular de la paret és duplicada per una altra d'idèntiques dimensions. En

moment, and thus, it became a definitive experience of identification. In the book *Bäume*⁴ by Hermann Hesse, the tree goes beyond being the archetype that gives form to and displays eternity, it is the object of sacrifice to the arbitrariness, tyranny and destructiveness of humans.

It could be said then, although it sounds like an exaggeration, that without trees humans would not exist? Do we recognise ourselves in the slow growth process of these extraordinary beings? Why is it that trees have become such good representatives of humans?

Àlex Nogué is one of those artists that faces up to and takes on the challenge of working with this living and changing material, as it undergoes extension through time. To think about and describe trees in spatial terms presupposes doing it as a unit of space-time action. Nogué directs his view, focuses his research and finds a field of vast poetic meaning in the fascinating world of trees.

Subsistence Code: to map, to fragment, to invert... to draw

The installation *Subsistence Code* unfolds as much in space as in time and its multiplicity of elements resonates with great complexity.

The striking shadow of an inverted tree surprises us upon only entering the *Variable Future* exhibition. Just going into the foyer we find a window that introduces us to and frames the protagonist of the scene: an oak. Leaving behind this vision and we enter the darkened space of the exhibition. The theatrical emphasis of the staging, through the place it occupies, the use of light and dark, etc. without doubt transmits the scenic area, at the same time as allowing us to get inside a sort of time capsule. The drawing of large dimensions that presides over the installation is made up of 28 sheets of paper representing the inverted tree. The geometric placement of the wall grid is duplicated by another of

aquest cas 28 safates metà-líquies conformen una superfície reflectant d'aigua, una retícula negra que ocupa la totalitat del sòl de la sala i, en conseqüència, limita el moviment del visitant. Sobre aquesta retícula es diposita el reflex de la forma arbòria, l'escena s'expandeix i com un gran mapa del territori ens suggerí unes coordenades topogràfiques.

L'estrucció fractal de l'arbre queda emmirallada com una emmudida xarxa vial, tan sols interpellada per la presència del temps: el monòton recurs bidireccional dels dos rellotges digitals. Segons Karl Schlägel llegir mapes pressuposa llegir el temps que aquests contenen. Els mapes no només repliquen, construeixen i projecten espais sinó també mostren com d'entreteixits estan tots els aspectes de la vida amb les imatges cartogràfiques. En aquest sentit, la manera de cartografiar d'Àlex Nogué "és també un mètode per ordenar visualment les coses i ens indica que posar la mirada a la natura pot ser un camí per trobar el propi mapa interior", com indica Roni Horn.

En l'espectacular posada en escena de *Codi de subsistència* la nostra mirada llisca de la totalitat al detall. Apreciar la precisió del dibuix, la lluminositat del blanc envers l'enverellat traç de tinta xinesa, observar la seqüència de les làmines, saltar d'un full al següent com si de les pàgines d'un llibre es tractés, sense un fil lineal però sí en un ordre: l'ordre de la natura. La unitat dels fragments ha estat fixada, però per l'artista els fragments segueixen transcendint l'experiència fonamental de l'escissió. En aquest sentit la unitat dels fragments sembla oberta, susceptible a possibles reordenacions, a variacions, incorporacions o canvis. Per tant, la fragmentació del cos de l'arbre mitjançant el dibuix esdevé un dels trets rellevants en l'emfatització del temps en el treball d'Àlex Nogué.

Així mateix, l'ús de reticules i el recurs de la fragmentació, més enllà de respondre a raons resolutories, transpira el temps dilatat de

identical proportions. In this case, 28 metallic trays make a reflective surface of water, a black grid that covers the entire floor of the room and, therefore, limits the movement of the visitor. The reflection of the tree's form falls on this grid, the scene expands and like a great map of the territory suggests topographic coordinates to us.

The fractal structure of the tree is mirrored like a mute network of paths, brought into question only by the presence of time: the monotonous two-way course of the two digital clocks. According to Karl Schlägel⁵ reading maps presupposes reading the time that they contain. Maps do not only replicate, construct and project areas but also show how all aspects of life are interwoven with cartographic images. In this sense, Àlex Nogué's way of mapping "is also a method of visually ordering things and indicates to us that looking at nature can be a path to finding one's own internal map"⁶, like Roni Horn says.

In the spectacular staging of *Subsistence Code* our view sweeps over the totality of the detail. To appreciate the precision of the drawing, the luminosity of white behind the velvety stroke of Chinese ink, to observe the sequence of sheets, to jump from one leaf to the next as if you were dealing with the pages of a book, without a linear thread but yet with an order: the order of nature. The unity of the fragments has been fixed, but for the artist the fragments continue to transcend the fundamental experience of being severed. In this sense the unity of the fragments seems open, susceptible to possible rearrangements, to variations, additions or changes. Therefore, the fragmentation of the body of the tree by drawing has become one of the relevant features in emphasizing time in Àlex Nogué's work.

In the same way, the use of grids and the resource to fragmentation, beyond responding to reasons that bring resolution, transpire the prolonged time of the various

les diverses fases, dels estadis successius, del procés i de la germinació del projecte artístic. Ens remet a aquella predisposició processual de l'apunt del natural, de l'esbós fruit d'allò que l'artista anomena exercici de concentració i observació: el dibuix et permet accelerar la concentració i d'aquesta manera arribar al nucli del problema. A l'estudi de l'artista els dibuixos d'arbres s'acumulen per centenars, dia rere dia, durant setmanes, mesos, i és en aquestes capes de paper dibuixat on es diposita el temps de l'artista i el temps dels arbres.

Dins la instal·lació coexisteixen dos temps simultanis: l'aparent temps estàtic dels arbres i el monòton recurs bidireccional de la mesura del rellotge digital.

El primer és el temps experiencial de l'artista, allò invisible, amagat, que correspon al procés de descobriment, d'observació minuciosa per assolir el seu coneixement de l'esser vegetal. En aquest primer estadi habitualment llarg que es pot estendre dies, setmanes, mesos —tal com ens puntualitza l'artista— és on acostuma a fer uns primers esbossos *in situ* de gran format, a prendre anotacions del natural, a mesurar l'arbre, a fer moltes fotografies. El segon, el temps real de l'exposició, dues mesures numèriques del temps avancen en direccions oposades cap a la cursa d'allò finit i ens recorden que el present és aquest precís instant, que forma part tant del passat com del futur.

Els dibuixos arboris de l'Àlex, tot i que difereixen molt d'aquells dibuixos botànics realitzats principalment amb finalitats de categorització i d'estudi científic comparteixen la lentitud dilatada de la feina que requereix un temps d'observació minuciós. Dibuixar un xiprer, un roure, un vern, un cirerer, una pomera, un pi —lluny del pragmatisme dels dibuixos científics— ens transmet diferents estats personals. Les diferències entre els arbres s'estableixen a partir de les seves característiques formals i materials, donat que desencadenen percepcions, sensacions i sentiments diversos. Però també s'estableixen

phases, of successive states, of the process and of the germination of the artistic project. It reminds us of that predisposition for the process of drafting the natural, of the sketch fruit of what the artist calls the practice of concentration and observation: drawing allows you to accelerate your concentration, and thus get to the core of the problem. In the artist's studio drawings of trees accumulate in the hundreds, day after day, for weeks, months, and it is in these drawn on layers of paper that we can see where the artist's time and the time of the trees has been invested.

Two times coexist simultaneously within the installation: the apparently static time of trees and the monotonous bidirectional course of the measurement of the digital clock.

The first is the artist's experiential time, that which is invisible, hidden, which corresponds to the process of discovery, of minuscule observation to refine his knowledge of the vegetable being. In this first, often lengthy, stage, which can extend over days, weeks, months -however long the artist specifies for us- is where one usually makes some initial *in situ* sketches on a large scale, takes notes on the natural, measures up the tree, takes a wealth of photos. The Second, the real time of the exhibition, two numerical measures of time advance in opposite directions to the course of the finite and remind us that the present is this very instant, which is as much a part of the past as of the future.

Àlex's tree drawings, while they differ greatly from those botanical drawings made primarily for the purpose of categorization and scientific study share the protracted slowness of a task that requires a time of pains taking observation. To draw a cypress, an oak, an alder, a cherry tree, an apple tree, a pine —far from the pragmatism of scientific drawings— conveys different personal states to us. The differences between the trees are established by their own formal and material characteristics, given that they set off perceptions, sensations and diverse feelings. But too differences can be

diferències a partir del lloc que ocupen en el nostre imaginari cultural.

L'arbre invertit, d'arrels enfonsant-se en el cel, branques esteses sobre la terra i flors i fruits penjant com un do diví, és una imatge còsmica que trobem representada en diversos cultes arboris i tradicions populars. Encara avui en dia trobem celebracions on l'arbre invertit és el protagonista, la festa del pi de Centelles n'és un clar exemple. L'espectacularitat de la festa i la marcada codificació dels rituals al voltant de la figura de l'arbre, la fan summament interessant. Aquest ritual entorn del solstic d'hivern se celebra el 30 de desembre quan un grup de centellenys amb trabucs escullen un espectacular pi, el tallen, el transporten, l'endinsen a l'església i un cop a l'altar l'inverteixen penjant-lo cap per avall guarnit amb pomes. El caire performatiu d'aquesta festa, mitjançant l'acció de tallar, invertir, descontextualitzar, identificar-se amb les parts de l'arbre per finalment posseir un fragment d'aquest amb un valor afegit, no està molt allunyat de l'ús que han fet alguns artistes contemporanis d'aquest recurs. Tant el roure invertit de d'Àlex Nogué com la sèrie *Flanders Trees* (1989) de Rodney Graham prenen la potència i universalitat de la imatge d'un arbre invertit i ens desvetllen que aquest és el motiu paisatgístic per excel·lència.

Per Àlex Nogué, el dibuix d'un arbre comença molt abans que el llapis solqui el paper. De la mateixa manera que en el dibuix botànic existeix una observació empírica prèvia adreçada a l'estudi de les formes vegetals, en aquest cas l'artista coneix a fons els protagonistes arboris de les seves obres. De fet, aquells han estat els seus fidels陪伴ants en la seva trajectòria artística i vital, pertanyen al seu hàbitat, al seu entorn vital, existeix una mena de complicitat, una familiaritat palpable. Dibuixar un arbre és sens dubte un signe d'arrelament, però a més a més és una acció que s'expandeix. Segons Berger⁷, "el dibuix d'un arbre no mostra un arbre sense més, sinó un arbre que està sent contemplat [...] En l'instant de la visió de l'arbre queda provada tota una experiència vital".

established through the place they occupy in our cultural imagination.

The upside-down tree, with its roots sinking into the sky, branches spread over the earth and flowers and fruits hanging like a divine gift, is a cosmic image we find represented among diverse tree cults and popular traditions. Even today we find celebrations where the inverted tree plays a key role, the pine festival of Centelles is a good example. The spectacular nature of the celebrations and the marked codifying of the rituals around the figure of the tree, make it summarily interesting. This ritual happens on the Winter Solstice, taking place on the 30th of December when a group of *centellenys* with blunderbusses pick out a spectacular pine, they cut it down, transport it, and take it inside the church, and once at the altar they turn it upside down and hang it up, with its roots in the air and decorated with apples. The performance aspect of this festival, through the acts of cutting it down, inverting it, decontextualizing it, identifying with the parts of the tree to finally possess a value-added fragment of it, is not far from the use some contemporary artists have made of this particular resource. Both the inverted oak by Àlex Nogué and the series *Flanders Trees* (1989) by Rodney Graham took the power and universality of these images of an inverted tree and revealed why this is the motive par excellence of landscape.

For Àlex Nogué, the drawing of a tree begins long before pencil is plied to paper. In the same way that in the botanical drawing there exists a previous empirical observation based on the study of plant forms, in this case the artist thoroughly knows the tree protagonists of his works. In fact, they have been his faithful companions in his artistic career and life, they belong to his habitat, his living environment, there is a kind of complicity, a palpable familiarity. To draw a tree is certainly a sign of his putting down roots, but more so it is an act that expands. According to Berger⁷, "the drawing of a tree does not simply show a tree and nothing more, but rather a tree that is being contemplated [...] In the instant of the vision of the tree we are witness to a whole lifetime of experience".

La complexitat de la instal·lació *Codi de subsistència* requeria una anàlisi exhaustiva de tots i cadaun dels seus components; arribat aquest punt el títol paradoxalment ens parla de *subsistència* que no de *supervivència*, i ens planteja més qüestions obertes que no pas respostes. *Codi de subsistència* fa referència al que és necessari pel sosteniment de la vida humana envers l'efecte imminent de l'acció de sobreviure. El fet de subsistir o continuar existint també és fruit de l'acció de resistir, de defensar i de sostenir la pròpia existència mitjançant la veu dels arbres.

Tornant a la qüestió plantejada a la primera part d'aquest text. Per què esdevenen els arbres tan bons representants dels humans? Potser perquè els arbres són testimonis muts de la nostra existència? En la variada tipologia com a lloc que aquests representen, identifiquem com un *spatial turn*⁸ aquell gir cap a l'espai on se sobreposen temporalitats i geografies.

L'Àlex Nogué en una màgica operació fusiona l'espai dels arbres i el temps de les persones i aconsegueix que els seus arbres transpirin estats anímics... Com deia l'ecòleg Ramon Margalef, per descriure apropiadament la complexitat d'un arbre cal un poeta.

The complexity of the installation *Subsistence Code* required an exhaustive analysis of each and every one of its components; at this point the title paradoxically speaks to us of subsistence and not of survival, and raises more open questions rather than offering any answers. *Subsistence Code* makes reference to what is necessary for the sustaining of human life contrasted with the imminent effect of the act of survival. The fact of subsisting or continuing to exist is also the fruit of an act of resistance, of defending and sustaining one's own existence through the voice of the trees.

Returning to the question posed in the first part of this text. Why have trees become such good representatives of humans? Perhaps because trees are the silent witnesses of our existence? In the variety of places they embody, we identify as a *spatial turn*⁸ that turn towards the space where times and geographies overlap.

Àlex Nogué in a magical operation fuses the space of trees and people's time and gets his trees to transpire moods... As the ecologist Ramon Margalef said, to properly describe the complexity of a tree a poet is needed.

- 1 WALL, Jeff. "En el bosque. Dos apuntes para un estudio sobre la obra de Rodney Graham". *Paisaje & Memoria*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2004. p. 44-45.
- 2 SCHAWELKA, Karl. "Heilige Eichen und andere Bäume in Kunst und Kultur, vorwiegend der Gegenwart". *Bonifatius. Eichenkult*. Erfurt: Kunsthalle, Volkskunde Museum, Stadtmuseum. 2004.
- 3 CARNER, Josep. *Arbres*. Barcelona: Edicions 62, 2004. ISBN 978-84-297-5467-4.
- 4 HESSE, Hermann. *Bäume*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1984. ISBN 3-458-32155-1.
- 5 SCHLÖGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. Sobre Historia de la civilización y Geopolítica*. Barcelona: Siruela. 2007. ISBN 978-84-984-1064-8.
- 6 CHILLIDA, Alicia (coord.). *Paisaje & Memoria*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2004.
- 7 BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013. p. 56-57. ISBN 978-84-252-2465-2.
- 8 La creixent revalorització d'allò espacial com a element estructural de la cultura i la societat ha constituit un canvi conceptual en les ciències socioculturals donant especial importància a la Geografia. *Spatial turn* posa en connexió l'espai i el temps de la Geografia i la Història.



DIBUIXANT L'ARBRE

(*Dibuixar un arbre*. Àlex Nogué, 2008 –2012)

l'arbre mirat, l'arbre que mira
l'arbre dibuixat, l'arbre que es dibuixa, que et dibuixa
mirar l'arbre, ser mirat per l'arbre
ser dibuixat per l'arbre

És pel Dibuix que se m'obre Natura a l'ull golós

dibuixar en la boira
dibuixar la boira
dibuixar des de la boira
la boira, campana de vidre, memòria i relat fent-se, present etern

(o bé:)

"Registres i posicions". Ara i aquí. Un "ara i aquí" fet etern, un "ara i aquí" dibuixat pel gest amb una línia neta que passa el temps i arriba fins al fons de les mirades.

(o bé:)

l'arbre hi és perquè jo l'he dibuixat // l'arbre existeix per la meva mirada i el meu traç // i pel teu mirar

(o bé:)

I el registre, dient. etiquetat industrial, dient. donat a l'art. dient.

dia rere dia la mirada s'atura en l'arbre
dia rere dia
fins que la mirada es fa mà
la mirada es fa desig
es fa arbre

Mirar per la mà, a través de la mà. Mirar i entendre. Saber de la línia que surt de la mirada i va cap a l'objecte, cap al real, i d'allí passa a la mà, i de la mà, al dibuix.
La línia del saber.

És per la Mà que se m'obre Natura a l'ull golós

"Upon the tree": Fer-ho. Així de senzill. Fer-ho només. L'acte.
Poiesis.
(...)

DRAWING THE TREE

(*Drawing a Tree*. Àlex Nogué, 2008 –2012)

the tree looked at, the tree looking
the tree drawn, the tree draws itself, the tree drawing you
gazing at the tree, gazed at by the tree
drawn by the tree

It is Drawing that opens Nature to my greedy eye

drawing in the mist
drawing the mist
drawing from the mist
mist, the glass bell, memory and story in the act of becoming, eternal present

(or:)

"Registers and positions". Here and now. A "here and now" made eternal, a "here and now" drawn by a gesture with the clean line that passes time and reaches into the depths of the gaze.

(or:)

the tree is there because I have drawn it // the tree exists because I look and draw // and through your looking

(or:)

And the register, saying. industrial label, saying. given to art. saying.

day after day the gaze rests upon the tree
day after day
until the gaze becomes the hand
the gaze becomes desire
becomes the tree

Looking with the hand, through the hand. Looking and understanding. Knowing of the line that leaves the gaze and goes to the object, to what is real, and from there it passes to the hand, and from the hand to the drawing. The line of knowing.

It is the Hand that opens Nature to my greedy eye

"Upon the tree": Doing it. As simple as that. Merely do it. The act.
Poiesis.
(and...)

E. E. Cummings: "El nostre artista (l'agonitzant privilegi del qual és sentir-se, menys en els moments eterns, un possible artista) visualitza aquí aquest ell angoixat en un acròbat de circ que interpreta una gesta impossible per sobre una gran multitud d'espectadors incomprendiblement embadalits". Això.

(...)
Perquè sí. Perquè en tinc ganes. Perquè vull.

(...)
Segimon Serrallonga: "Fer encara és crear" [...] "El que és necessari sempre, a qualsevol persona, i per tant, en la mesura que puc acostar-me al meu ideal de persona, també a mi mateix, és el fer, *poiein*, i l'acte de fer és la poésis i el resultat, si n'hi ha algun, és el *poiema* [...]"

(...)
Per a qui? Per al fer. Per a l'acte mateix, per al mateix poíma. Per al *poiein*.

dibuixar és designar (dir –marcar– allò del defora),
és signar (fer-se propi allò del defora)

NANCY, Jean-Luc. *Le plaisir au dessin*. Paris: Galilée, 2009.

BERGER, John. *Berger on Drawing*. Cork: Occasional Press, 2005.

DE VINCI, Léonard. *Les Carnets de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1987.

És pel Dibuix que se m'obre Natura, pel traç golós

L'ull que mira i diu

Traçar és buscar una forma que vindrà en el dibuix, és deixar-se trobar per una forma que vindrà en el dibuix.

El dibuix, plantat al pati. L'obra.

Quan parla o escriu sobre *Un cirerer a la presó la Model*, Àlex Nogué continua fent l'obra, l'obra continua fent-se. La reflexió que aquesta obra és (sobre art i política, sobre art i societat, sobre art i objecte artístic...) i la que Àlex Nogué elabora o exposa quan hi reflexiona, quan en parla, són part d'un procés i d'una obra que es projecten més enllà del que pot semblar el seu estricte àmbit. L'obra continua fent-se quan algú es mira el cirerer, quan li cau la pluja, quan creix. Continua en les fulles roges a la tardor, en el vent que el fa moure. Continua en cada un que la coneix; és en cada un d'ells, i hi perdura.

el dibuix de l'arbre per a perpetuar-lo
dibuix contra el temps
dibuix per a la memòria
dibuix pel gest que dóna vida
dibuix que és ell mateix, que s'és

E. E. Cummings: "Our artist (who, except in those eternal moments, has the agonising privilege of feeling himself to be, perhaps, an artist) visualises that anguished self of his, here, as a circus acrobat performing an impossible feat over a huge multitude of incomprehensibly dumbfounded spectators". This.

(and...)
Just like that. Because it's what I want. Because I want to.

(and...)
Segimon Serrallonga: "Even doing is creating" [...] "Thus, what is always necessary to any person including myself, inasmuch as I am able to come close to my ideal of a person, is to do, *poiein*, and this act of doing is *poiesis* and the result, if there is one, is the *poiema* [...]"

(and...)
For whom? For the doing. For the act itself, for the poiema itself. For the *poiein*.

to draw is to designate (to say – to mark – what is outside),
it is to sign (to make one's own that which is outside)

NANCY, Jean-Luc. *Le plaisir au dessin*. Paris: Galilée, 2009.

BERGER, John. *Berger on Drawing*. Cork: Occasional Press, 2005.

DE VINCI, Léonard. *Les Carnets de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1987.

It is Drawing that opens Nature to me, to my greedy line.

The eye that looks and says

To trace is to seek a form that will come in the drawing, it is to let oneself be found by a form that will come in the drawing.

The drawing, planted in the yard. The work.

When he speaks or writes about *A cherry-tree at the prison La Model*, Àlex Nogué is still making the work, the work is still making itself. The thought that this work is (on art and politics, on art and society, on art and the artistic object...) and that which Àlex Nogué develops or shows when he reflects upon it, when he talks about it, are part of a process and a work that projects further than it might seem, beyond its immediate environment. And the work continues to make itself when someone looks at the cherry-tree, when rain falls on it, when it grows. It continues in the red leaves of autumn, in the wind that makes it move. It continues in everyone who knows it; it is inside every one of them, and it still is.

the drawing of the tree to perpetuate it
drawing against time
drawing for memory
drawing through the life-giving gesture
the drawing that is itself, being itself

És pel meu Gest que se m'obre Natura al traç gelós

Imitat del Bashô que Hattori Tohô ens conta: Només quan arribis a pensar com el pi podràs dibuixar el pi, només quan arribis a pensar com el bambú podràs dibuixar el bambú.
I encara: Només quan arribis a ser el pi podràs dibuixar el pi, només quan arribis a ser el bambú podràs dibuixar el bambú.

explorar la imatge és explorar-me, entendre'm.

el dibuix, fulla a fulla, branca a branca, arruga a arruga
[com] un mural, un fresc
la mirada que crea l'objecte, que el fa. que el fa real
el real és el dibuix. la realitat no és fins que no és dins nostre, en dibuix (Jean-Luc Nancy).

L'adveniment de la forma?

El dibuix és la forma no donada, no disponible, no formada. És el contrari d'allò donat. No es tracta (només) de l'adveniment de la forma, és l'espera de la forma, formant-se. Espera de fer.

només en tu pots dibuixar-lo
només en ell pots dibuixar-te

el xiprer
la pomera
l'acollidor, el vertical, dels morts
el fruitador, l'horizontal, morent
dibuix, per ser
i ser (per ell)

És pel Dibuix que se m'obre Natura, per l'ull gelós

Degas: "El dibuix no és la forma, és la manera de veure la forma". Aleshores, la forma no es veu sinó pel dibuix? (I podríem dir que "el dibuix no és la forma, sinó que la forma és el dibuix")

L'arbre és el lloc, és el moment, és les coordenades d'espai i temps. Precisar les dades és fer-lo, és fer que sigui.
Ser pel dibuix.

De cap per avall: la forma.

A través de Nancy (de nou) el dibuix ens ensenya que tal com hi ha una *natura naturata* i una *natura naturans*, hi ha una *forma formata* i una *forma formans*, que a ell li correspon.

I saps que el dibuix, aquest dibuix que estàs fent, és el dibuix de totes les mirades passades, de totes les teves mirades fins avui i de totes les mirades que s'han abocat a l'arbre;

My Gesture is what opens Nature to the greedy line

Imitated from Bashô as told to us by Hattori Toho: Only when you get to think like the pine will you be able to draw the pine, only when you get to think like a bamboo will you be able to draw the bamboo. And even: Only when you become the pine will you be able to draw the pine, only when you become a bamboo will you be able to draw the bamboo.

to explore the image is to explore myself, to understand myself.

the drawing, leaf by leaf, branch by branch, crease by crease
[like] a mural, a fresco
the gaze that creates the object, that makes it, makes it real
what is real is the drawing, reality is not until it is inside us, drawn (Jean-Luc Nancy).

The advent of form?

Drawing is the ungiven form, unavailable, unformed. It is the opposite of what is given. It is not (merely) the advent of form, it is awaiting the form, taking form. Waiting to do.

you can only draw it within yourself
only within it can you draw yourself

the cypress
the apple-tree
of welcome, vertical, of the dead
of fruit, horizontal, dying
drawing, to be
and be (for it)

It is Drawing that opens Nature to my jealous eye

Degas: "Drawing is not form, it is the way we see form". Thus, is it only through drawing that form is visible? (And we could say that "a drawing isn't the form, but that the form is the drawing")

The tree is the place, it is the moment, it is the coordinates of space and time. To define the data is to make it, to make it be.
Be through drawing

Upside down: form.

Through J.L. Nancy (again), drawing teaches us that as there is a *natura naturata* and a *natura naturans*, there is also a *forma formata* and its corresponding *forma formans*.

And you know that the drawing, this drawing you are doing, is the drawing of every gaze up until now and of every look that has been cast upon the tree;

que el dibuix d'un arbre és més que la representació d'un arbre, és un arbre mirat, i que et mira, des de tota una vida de mirar.

És pel Mirar que se m'obre Natura al gest golós

dibuix/desig
sí
dibuix/desig
i
plaer
sí
i

Sota els arbres, el món. El nom sota els arbres
Els noms sota els arbres. Sota els arbres els "com"
Sota els arbres com el món. Com el nom sota els arbres
Com sota els arbres. Sota els arbres com

Amb Alain Badiou: "El pur dibuix és la visibilitat material de l'invisible".

7x4=28 // 7x8=56
(Mesures variables.

28 dibuixos a tinta i llapis sobre paper de 97cm x 70cm. 56 plates de termo-plàstic ABS de 100cm x 70cm amb aigua. 2 projeccions digitals de comptadors de segons.)

Emmirallar el temps i el dibuix. L'aigua que els és. Temps i dibuix són el gest. Que l'aigua recorda. Memòria de l'oblit en la mirada, del record per la mirada.

La sala, que espera.
La mirada, que guarda
que desa, que estotja
al cor
fet llum i mirall
fet temps i dibuix.
Memòria

dibuix: forma o emoció?

(i el primer dibuix? era o representava?)

that the drawing of a tree is more than the representation of a tree, it is a tree gazed at, and gazing at you, through an entire lifetime of gazing.

It is Looking that opens Nature to my greedy gesture

drawing/desire
yes
drawing/desire
and
pleasure
yes
and

Under the trees, the world. The word under the trees
The words under the trees. Under the trees "how"
Under the trees like the world. As the word under the trees
As though under the trees. Under the trees if

With Alain Badiou: "Pure drawing is the material visibility of the invisible".

7x4=28 // 7x8=56
(Various dimensions.
28 drawings in ink and pencil on sheets of paper measuring 97cm x 70cm. 56 plates of ABS thermoplastic measuring 100cm x 70cm with water. 2 digital projections of stopwatch second timers.)

To mirror time and drawing. The water that is being them. Time and drawing are the gesture. That water remembers. A memory of oblivion in the gaze, of remembering through the gaze.
The room, waiting.
The gaze, holding
keeping, storing
in the heart
made into light and mirror
made into time and drawing.
Memory

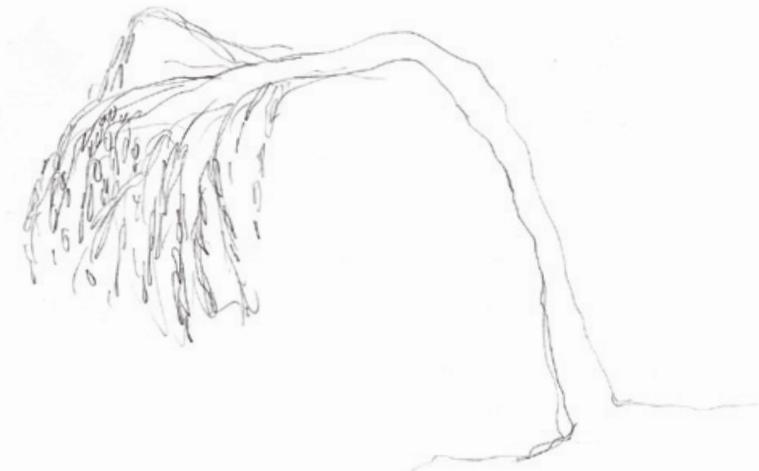
drawing: form or emotion?

(and the first drawing? did it be or did it represent?)

¹ Translator's note: La Model is the penitentiary for men in Barcelona.



**REGISTRES I POSICIONS
REGISTERS AND POSITIONS**



N 60° 104 23' E 024° 47 899'

08° 05 AM

17M 11,07,2008*



N $60^{\circ} 10.020'$ E $24^{\circ} 53.899'$ 17M

20.06.2008 7:55 PM



N $61^{\circ} 26.468'$ E $28^{\circ} 11.028'$

95M 15.07.2008 01:05 PM



REGISTRES I POSICIONS¹

REGISTERS AND POSITIONS¹

El primer pas de qualsevol activitat creativa no és fàcil, requereix inventar un context i això, llevat d'alguns processos², no és un fenomen automàtic. Entrar en el dibuix costa. Demana instaurar l'empatia entre objecte i subjecte i fer alguns —o molts— tomba pel voltant del tema³. Un cop ets dins del cercle, tot és força més fàcil, només és qüestió de mantenir-s'hi; per la qual cosa basteix actituds senzilles com la constància, la paciència, l'ús adequat del temps, una mica de disciplina en l'aplicació de la tècnica i, sobretot, tenir la fortuna de l'encert.

Inicialment l'assumpte, el tema, l'objecte del dibuix —i, en general, de la creació— és desconegut, jo crec que, realment, ni tan sols es intuït, però deixem-ho com si així fos, vagament intuït. En aquest primer moment del que es tracta és d'entendre lleugerament algun dels termes de la interrogació de l'artista, no pas la pregunta sincera, perquè la pregunta sincera es va formulat sincrònicament amb les respostes que el mateix procés creatiu ofereix⁴.

Entrar en un dibuix és com entrar dins d'un núvol. Vistos de lluny els núvols tenen un contorn definit. Viscuts de prop experimentem que no tenen perfil i que no hi ha cap lloc concret que ens indiqui el moment de pas de l'exterior a l'interior. Es tracta d'una línia difusa, com les imatges dels límits en les pel·lícules d'Angelopoulos. És de manera progressiva com les formes es fan difuses i en perdrem la visió nítida. Una situació que té menys a veure amb un estat d'ànim indecís i més a veure amb un estat d'ànim complex. La reacció natural d'estar dins de la boira deu ser intentar eixir-ne per recuperar la comoditat de la visió diàfana. Aquestes temptatives es poden repetir moltes

In any creative activity, the first step isn't easy. It requires a context to be invented, which, except in some processes², is not something that occurs automatically. To enter into the drawing is hard. It demands for empathy between the object and the subject to be established and for some —or many— preliminaries of the subject³ to be explored. Once you have entered the circle everything is somewhat easier, all you have to do is stay there; and all it takes to do that are the simple attitudes of constancy and patience, an adequate use of time, a bit of discipline to apply the technique and, first and foremost, the good fortune of a lucky choice.

Initially, the subject, the theme, the object of the drawing is unknown, I believe that in reality it isn't even intuited, but let us say that it is, indeed, vaguely intuited. At this first stage, the question is to gain some overall understanding of some of the terms of the artist's interrogation, not the full question because the full question will be formulated synchronically with the answers generated by the creative process itself.⁴

To enter into a drawing is like entering a cloud. Seen from a distance the clouds have a clear-cut shape but experienced at close range the outline disappears and there is nothing to indicate the moment of passage from the outside to the inside. It is a diffuse line, like the images of limits in an Angelopoulos film. It is the way the forms become increasingly diffuse and we lose our clear vision of them. This situation is less akin to an indecisive state of mind than to a state of complexity. The natural reaction to being inside a mist is to find a way out of it, to recover the comfort of clear vision. These

vegades en el procés de la creació, fins que en un dels intents decidim abandonar: El dibuix —o l'obra— ja no es produirà.

En les qüestions de la creativitat, hi fa més la fortuna que la voluntat. I si la fortuna no acompanya, no queda altre remei que aliar-se amb el temps i fer de la durada una experiència.

Molts dibuixos són un intent de construcció d'una esfera dintre la qual poder-hi escoltar la memòria, o reconèixer-hi el present en la fressa del llapis que es desplaça per la superfície del paper o el tacte del dit sobre la tauleta gràfica; són, com deia Goethe⁵, el mitjà més segur per aillar-se del món així com per penetrar-hi.

Quan dibuixes vas i tornes del passat al present moltes vegades i sense cap ordre. Anada i tornada són direccions per entendre. Moltes vegades el que et permet definir un treball són més els difusos estats de somni que les intencions planificades. De cop alguna cosa prou coneguda que tens al davant se't fa evident d'una manera nova i et situa en el present. Pot ser la particular línia d'una branca d'arbre que penja trencada pel vent, o la rara sensació que es produeix quan dues coses completament diferents coexisten en el mateix espai, i amb el seu diàleg incongruent creen un discurs nou, com ara els arbres amb la seva vida i les seves lleis naturals pròpies i els homes amb les seves vides i les seves lleis culturals pròpies. La distància infranquejable entre les coses properes irradia una estranya sensació que cada dia podem percebre.

El títol *Registres i posicions* aplega centenars de dibuixos fets a Hèlsinki, a Barcelona i a la

attempts may be repeated many times during the process of creation until, during one of the attempts we decide to give it up: The drawing —or the work— will no longer be completed.

Where creativity is concerned, good luck is more crucial than willpower and if luck isn't with you there is nothing to be done but to team up with time and make duration an experience.

Many drawings are an attempt to construct a sphere inside of which memory can be listened to, or to recognize the present in the sound of the pencil as it travels over the surface of the paper or the feel of the finger on the graph-board; As Goethe⁵ said, "there is no way of more surely avoiding the world than by art, and it is by art that you form the closest link with it."

When you are drawing you repeatedly come and go between the past and the present in no particular order. To come and to go are directions for the sake of understanding. Often it is more the diffuse dream state that enables you to define a work than any planned intention. Suddenly something perfectly familiar right in front of you becomes evident in a new way and situates you in the present. It may be the particular line of the branch of a tree as it hangs, broken by the wind, or the strange sensation that arises when two completely unrelated things coexist in the same space, and the incongruous dialogue between them creates a new line of discourse, such as trees with their lives and natural laws of their own and humans with their lives and specific cultural laws. The unbridgeable distance between things that are close radiates a sensation of strangeness that can be perceived every day.

Vall d'en Bas. Són dibuixos petits, de DIN A4, fets estant assegut, a la falda o dret, recolzant el paper sobre una carpeta. Són fets de prop, a la llum del dia, tenen la immediatesa i la proximitat intrínseca en la seva mateixa execució; en canvi, com passa sovint amb els dibuixos exposats, es veuran de lluny, penjats verticalment a la paret i darrere un vidre que refreda i allunya.

És molt diferent sortir i trobar-se amb el dibuix que anar a caçar-lo⁶.

Surts, com un viatger romàntic traslladat d'època, a peu o amb bicicleta, paper, llapis, GPS, càmera... de cop creus endevinar un tema que et donarà joc, t'atures, comences a dibuixar. Et donarà joc: hi haurà lluita emotiva i intel·lectual. En els primers dibuixos no hi sol passar gaire res; la majoria, un cop fets, van immediatament al departament dels rebutjats. Persistint una mica, a poc a poc pots sentir —és una qüestió purament emotiva— el que John Berger descriu com un encontre entre tu i el dibuix⁷. Ara comences a dibuixar.

"Un dibuix defineix la posició topogràfica i metafòrica de qui dibuixa i de qui mira el dibuix. Aquesta posició metafòrica és essencial. No es tracta només de saber si ets lluny o a prop, més amunt o més avall d'allò que dibuixes. Es tracta de saber que ets allà, com també és allà, per exemple, l'arbre que dibuixes. Aquests dos punts (dibuixant i dibuixat) defineixen una línia al llarg de la qual es pot produir l'encontre —el dibuix— entre una mirada que acumula tota l'experiència anterior del mirar i la imatge que un rep de l'arbre, que de fet acumula tots els arbres vistos. Això mateix succeeix en l'encontre d'un dibuix i l'espectador que el mira. I crec que es deu a aquesta immediatesa intel·lectual i sensual que un mitjà tan simple com el dibuix pot arribar a ser tan emotiu."⁸

The title *Registers and Positions* gathers hundreds of drawings made in Helsinki, in Barcelona and in La Vall d'en Bas. They are small drawings, size DIN A4, done on my lap sitting down, or standing, resting the sheet on a folder. They were made close-up, in full daylight and have the direct proximity intrinsic to how they were made; however, as often happens when work is shown, they will be seen from a distance, hanging vertically on the wall, behind a glass that will add to the cold and to the distance.

Going out to find the drawing is not the same thing as going to hunt it down⁶.

You set out like a romantic traveller transported in time, on foot or on a bicycle, paper, pencil, GPS, camera... suddenly you think you've spotted a subject that will give you some play, you stop, you begin to draw. It will give you some play: there will be an emotional and intellectual struggle. In the first drawings nothing much happens, once they are finished most of them go directly to the reject department. If you persist a little, bit by bit you can feel —this is something purely emotional— what John Berger describes as a meeting between you and the drawing⁷. Now you are beginning to draw.

"A drawing defines the topographical and metaphorical position of he who draws and he who looks at the drawing. This metaphorical position is essential. It is not only a matter of knowing if you are near or far, further up or further down than what you are drawing. It is a question of knowing that you are there and the tree, for example, that you are drawing is also there. These two points (drawer and drawn) define a line along which the meeting may take place —the drawing— between the look that gathers all the experience of previous looking and the image that we get of the tree, that actually gathers all the trees you have ever seen. The same thing happens at the meeting of the drawing and the spectator looking at it. And I believe it is the intellectual and sensual immediacy of a medium as simple as drawing that enables it to reach such emotional potential"⁸

¹ *Registers i posicions*, presentat a la galeria Horizon, Colera, 2009. Aquest treball que aplega uns 2.000 dibuixos realitzats entre el 2008 i el 2009 a Hèlsinki, Barcelona i Hostalets d'en Bas. *Registers i posicions* per una banda fa referència a la idea d'enregistrament notarial, a un dir "ho he vist" i "ho he vist aquí", i per l'altra fa referència a la posició del que mira. És a dir, una confrontació entre un tema i un intèpret que està localitzada topogràficament. Aquesta posició a l'espai pren, en el discurs creatiu, el valor de la posició intel·lectual i creativa des de la que es treballa.

² Escriptura automàtica, per exemple.

³ La música i les arts escèniques hi tenen molt a dir sobre l'empatia en el procés de creació.
BROOK, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación del teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 1997. ISBN 978-84-88730-61-9.

⁴ El projecte *23 preguntes amb resposta* realitzat per Ester Baulida i Àlex Nogué, entre els anys 2003-2004, intenta posar en evidència alguns dels mecanismes del diàleg visual durant el procés de creació.
BAULIDA, Ester; NOGUÉ, Àlex. *23 preguntes amb resposta / 23 questions with answer*. Olot: Edicions del Museu, 2004. ISBN 84-931615-6-X.

⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Maximes et réflexions*. París: Gallimard, 1943. p. 67.

⁶ A la Garrotxa el verb *caçar* és molt polisèmic.

⁷ Exret del text reproduït a la paret de la Galeria Horizon, a Colera, durant l'exposició d'Àlex Nogué *Registers i posicions*, l'any 2009.

¹ *Registers i posicions* (Registers and Positions), presented at Galeria Horizon, Colera, 2009. This work brings together some 2000 drawings done between 2008 and 2009 in Helsinki, Barcelona and Hostalets d'en Bas. On the one hand *Registers i posicions* refers to the idea of a notary register, to saying "I saw this" and "I saw it here"; on the other hand it refers to the position of the person looking, that is to say, the topographically located confrontation between a subject and the observer interpreting it. In the creative discourse, this position in space takes on the value of the intellectual position from which the work is carried out.

² i.e.: automatic writing.

³ Music and the arts of the stage have much to say about empathy in the creative process.
BROOK, Peter. *The Open Door. Thoughts on Acting and Theatre*. New York: Theatre Communications Group Inc., 1995. ISBN 1-55936-102-6.

⁴ *23 preguntes amb resposta* (23 Questions with Answers) was a project carried out by Ester Baulida and Àlex Nogué in 2003-2004, which intended to reveal some of the mechanisms of visual dialogue within the creative process.

BAULIDA, Ester; NOGUÉ, Àlex. *23 preguntes amb resposta / 23 questions with answer*. Olot: Edicions del Museu, 2004. ISBN 84-931615-6-X.

⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Maxims and Reflections*. London: Penguin Classics, 1998. ISBN 0-14-044720-2.

⁶ In the Garrotxa area the verb *to hunt* has a wide variety of meanings

⁷ Taken from the text reproduced on the wall of the Galeria Horizon, at Colera, during Alex Nogué's exhibition *Registers i posicions*, 2009.



UPON THE TREE
UPON THE TREE





UPON THE TREE UPON THE TREE

Per què construir físicament, a mida real, amb tota la complexitat tècnica, material i econòmica, una idea que poden simular tan fàcilment amb el Photoshop? *Upon the Tree*¹ tracta d'això.

Les imatges i les formes han estat, fins a l'era digital, el resultat d'una acció física, encara que aquesta acció física hagi estat produïda per una màquina. "La imatge digital no resulta del moviment d'un cos, sinó d'un càcul"², no és una petja, és un resultat numèric. Treballar sobre la realitat o treballar sobre la ficció són dos sistemes retòrics de l'art contemporani que acaben portant al mateix port³. Les prerrogatives tecnològiques en la tradició artística del segle XX s'han acabat subvertint amb més facilitat com més omnipresents han estat.

Hi ha un punt d'èpica en tota activitat artística. Hi ha una despesa d'energies, ja siguin físiques o mentals, desproporcionada. Una de les respostes, entre les mil possibles, a l'impuls irracional de la creació, és la permanència d'una acció que neix d'antics fracassos existencials i de la necessitat de reparar-los. No és només l'actitud creadora la que respon a l'abandó, hi responem globalment com a persones, especialment les que vivim al món modern i civilitzat; reconstruïm el passat encara que no vulguem. Expliquem una història que s'articula durant la mateixa construcció de l'obra, memòria i present, llenguatge i matèria. En realitat fem art per indagar per què fem art.

En una memorable conferència del 1987, Gilles Deleuze afirma, molt optimista, que "Un creador és un ser que treballa per gust. Un creador només fa allò del que en té absoluta necessitat"⁴. Aquesta necessitat no brolla sob-

Why take an idea that could quite easily be simulated with Photoshop and make it a life-sized physical construction with all its technical, material and financial complexity? *Upon the Tree*¹ is about this question.

Up until the digital age, images and forms were the result of a physical action even if this physical action was produced by a machine. "The digital image is not the outcome of a movement of the body but of a calculation"², it is not a footprint, it is a numerical result. Working upon reality or working upon fiction are two rhetorical systems of contemporary art that finally lead us to the same port.³ The technological prerogatives of the artistic tradition of the twentieth century have finally been subverted, all the more easily the more omnipresent they became.

There is an epic quality to all artistic endeavours. There is a disproportionate expenditure of energy, be it physical or mental. One of the possible answers, among a thousand others, to the irrational creative urge, is the continuance of an action that is born of previous existential defeats and the need to repair them. It is not only the creative attitude that answers to surrender, as people we respond globally, especially those of us that inhabit the civilized modern world; we reconstruct the past even if we don't want to. We tell a story that is woven into the construction of the work itself, memory and the present, language and matter. In reality, we make art to enquire why we make art.

In a memorable lecture in 1987, Gilles Deleuze stated very optimistically that "a creator is someone who works for pleasure. A creator only does what for him are absolute necessities"⁴.

tadament, s'inventa, es construeix, sovint amb instruments més emocionals que mentals, i arriba, finalment, a ser absoluta i obsessiva. Absoluta perquè pretén refer els nodes dislocats d'una xarxa que aspira a ser completa. Els artistes tenim la sensació de jugar-nos-la a cada obra, l'objectiu és satisfer la màxima coherència en totes direccions, especialment la direcció que va d'un cap a l'obra. Sabem, a més, que tota obra és inevitablement un autoritrat ofert a totes les mirades, a la pròpia també, i que des d'aquí l'obra actua com un mirall, un formador de la funció del jo, tal com ens revela l'experiència psicoanalítica. Obsessiva perquè l'obsessió és un bon mètode per enfortir la convicció en l'absurd fet creatiu⁵. Una idea fixa: Tenir una idea fixa és sentir el desig per alguna cosa i fer tot el possible per realitzar-la. A través de l'obsessió pots arribar a un estadi de certesa que converteix fer un projecte en una necessitat indefugible. L'execució de l'obra és, aleshores, un vector que et dirigeix. Per l'autor res serà igual un cop feta l'obra. Als demés, els canviàrà alguna cosa? Miró deia que sí⁶. Tan sols sabem que entre fer-la i no fer-la hi ha l'abisme. Estranya sensació.

És difícil entendre la lògica d'algú que es troba en estat de creació, l'embolic d'associacions és massa embrollat⁷. No és un estat despreocupat, tot i que a vegades es vol simular que així és; freqüentment és pesat, a voltes pot ser l'alliberament i, d'altres, pot ser l'esclavit, però sempre és un moment de persecució d'alguna cosa que, també sempre, es resisteix. Un moment delicat, fràgil, volàtil, i fàcilment perdible.

No hi ha mentida més ridícula que la dels artistes quan intentem explicar la gènesi d'un tre-

These needs don't suddenly arise, they are invented, they are constructed, and finally they come to be absolute and obsessive: absolute, because they intend to reconstruct the disconnected links of a network that aspires to completeness. As artists we have the sensation that everything is at risk in each work. The objective is to achieve the maximum coherence in all directions, especially in the direction going between the individual and the work. We also know that every work is unavoidably a self-portrait open to every look, including of course one's own, and that from here the work functions like a mirror, a mold to shape the function of the I, as revealed to us by psycho-analytical experience. Obsessive, because it is a good method to strengthen the belief in the absurd fact of creativity⁵. A fixed idea: To have a fixed idea is to feel the desire for something and to do everything possible to achieve it. An obsession can bring one to a state of such certainty that will transform the achievement of a project into an inescapable need. Thus, carrying out that work is a vector that drives you. For the author, once the work has been completed nothing will be the same again. Does it change anything for others? Miró said that it did.⁶ All we know is that between doing it and not there is an abyss of difference. A strange sensation.

It is hard to understand the logic of someone who is in a creative state of mind, the jumble of associations is too intricate.⁷ It is not a carefree condition although it is often pretended to be; it is frequently a burden, on occasions it is liberating, on others it amounts to slavery, but it is always the pursuit of something that resists the efforts made to seize it. Such moments are delicate, fragile, volatile and easy to lose.

ball. Aquesta falta d'acceptació dels territoris que ens són desconeguts i no obstant hi transitem. Aquesta necessitat d'utilitzar la ment discursiva, de donar una explicació comprensible i raonable al que fem, i empetitir, així, la complexitat del procés de creació.

També és difícil traduir en paraules el que com a espectadors —o professors— rebem d'una obra⁸ sense fer com "aquelets mestres que oblien que l'art és un fet, no pas el comentari d'un fet"⁹. Les emocions, les sensacions no són paraules prohibides en la recepció de l'art, hi són. Com també hi ha el raonament, les relacions, l'estudi, les comparacions, els vincles, les lectures, el context... Tot ajuda però res és suficient.

Les idees estan enganxades a una manera d'expressar-se, no són idees en general. I les maneres d'expressar-se estan ancorades a una biografia, no són només aplicacions del llençatge. El llençatge es desprèn de la manera d'articular les parts i de la tècnica, i el missatge continua dependent dels medis i de la seva eficàcia divulgadora. Una nova estètica de la recepció s'imposa, possiblement també una nova estètica de la difusió. Més que la presència imposta de l'art, la recerca d'altres llocs i d'altres vies per accedir-hi.

There are no more ridiculous lies than those of artists trying to explain the genesis of their works. This failure to accept as such the territories that we travel through although we know nothing about them, the need to use the discursive mind to give a comprehensible and reasoned basis for what we do, thereby reducing the complexity of the creative process.

It is equally difficult to translate into words what we, as spectators —or teachers— get out of a work⁸ without doing as "those teachers who forget that art is a fact, not the commentary about a fact"⁹. Emotions and sensations are not forbidden words in the reception of art, they are present, as are reason, relationships, study, comparisons, links, readings and the context... everything helps but nothing is sufficient.

Ideas are attached to a way of being expressed, they are not ideas at large, and the ways they are expressed are anchored in a biography, they are not just applications of the language. Language arises from the ways of articulating the parts, and the technique and the message continue to depend on the medium and its communicative efficiency. A new aesthetic of reception is also taking over, as well as an aesthetic of diffusion. More than the presence of art being imposed, it is the search for other places and other routes of access to it.

¹ Actuació artística realitzada el 2008 a la Vall d'en Bas amb la col·laboració de M. Dalmau, H. de la Guardia, J. Llagostera, JM^a Plans i LL.M^a Plans.

² LÉVY, Pierre. *La machine univers. Crédation, cognition et culture informatique*. Paris: La Découverte, 1987. p. 50. ISBN 97-8270715-527-6.

³ Dilema tractat de forma experimental a: DESCARGA, Joan; NOGUÉ, Àlex. *Trementina. Una metàfora de la pintura*. Barcelona: Edicions i publicacions de la Universitat de Barcelona, 2007. ISBN 978-84-475-3170-7.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création*. Conferència dins el cicle *Mardis de la Fondation Femis*, París, 17-05-1987. [http://www.youtube.com/watch?v=yPrtM_FR7cc&feature=relmfu]

⁵ Un magnífic exemple de l'obsessió com a mètode creatiu és el mètode paranoïc-crític: DALÍ, Salvador. *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*. Barcelona: Tusquets, 2002. ISBN 978-84-8310-837-6

⁶ MIRÓ, Joan. *Responsabilitat cívica de l'artista*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993. ISBN: 844-75-0535-9 [Consultable en línia a: <http://www.ara.cat/cultura/> Joan-Miro-UB_ARAFIL20111009_0001.pdf]

⁷ "Els meus primers treballs consistien en la por a la caiguda. Més tard es varen convertir en l'art de la caiguda. Com caure sense ferir-se. Després d'això vindria l'art d'agarrar-se." MEYER-THOS, Christiane. *Louise Bourgeois: Designing For Free Fall*. Zurich: Ammann Verlag, 1992. p.177 BOURGEOIS, Louise. *Deconstrucción del padre / Reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis, 2002. p. 121. ISBN 978-84-7738-988-0.

⁸ El número 0 de la revista *Index*, editada pel MACBA, estava dedicat a la recerca artística amb un excellent article de Txus Martínez que reivindica l'autonomia dels llençatges artístics en relació a altres llençatges com el verbal i com a derivació d'aquest, el teòric. MARTÍNEZ, Chus. "Felicitat clandestina. Què volem dir amb recerca artística?", *Index*. Barcelona: MACBA, 2010. Núm. 0. P. 8-10.

⁹ LLENA, Antoni. *Per l'ull de l'art*. Barcelona: La Magrana, 2008. p. 18. ISBN 978-84-9867-213-8.

¹ An artistic act performed in 2008 at la Vall d'en Bas with the collaboration of M. Dalmau, H. de la Guardia, J. Llagostera, JM^a Plans, LL.M^a Plans.

² LÉVY, Pierre. *La machine univers. Crédation, cognition et culture informatique*. Paris: La Découverte, 1987. p. 50. ISBN 97-8270715-527-6.

³ This dilemma was addressed experimentally by: DESCARGA, Joan; NOGUÉ, Àlex. *Trementina. Una metàfora de la pintura*. Barcelona: Edicions i publicacions de la Universitat de Barcelona, 2007. ISBN 978-84-475-3170-7.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création*. One of the lectures in the cycle *Mardis de la Fondation Femis*, Paris, 17-05-1987. [http://www.youtube.com/watch?v=yPrtM_FR7cc&feature=relmfu]

⁵ A magnificent example of obsession as a creative system is Salvador Dalí's critical paranoiac method: DALÍ, Salvador. *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*. Barcelona: Tusquets, 2002. ISBN 978-84-8310-837-6

⁶ MIRÓ, Joan. *Responsabilitat cívica de l'artista*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993. ISBN: 844-75-0535-9 [Accessible online at: <http://www.ara.cat/cultura/> Joan-Miro-UB_ARAFIL20111009_0001.pdf]

⁷ "My first works were about the fear of falling. Later they transformed into the art of falling. How to fall without getting hurt. Later came the art of gripping." MEYER-THOS, Christiane. *Louise Bourgeois: Designing For Free Fall*. Zurich: Ammann Verlag, 1992. p.177 BOURGEOIS, Louise. *Deconstrucción del padre / Reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis, 2002. p. 121. ISBN 978-84-7738-988-0.

⁸ Number 0 of *Index*, magazine published by MACBA, was dedicated to artistic research with an excellent article by Txus Martínez who defended the autonomy of artistic languages in regards to others, such as verbal language and its spinoff, theoretic language. MARTÍNEZ, Chus. "Felicitat clandestina. Què volem dir amb recerca artística?", *Index*. Barcelona: MACBA, 2010. Num. 0. P. 8-10.

⁹ LLENA, Antoni. *Per l'ull de l'art*. Barcelona: La Magrana, 2008. p. 18. ISBN 978-84-9867-213-8.



UN CIRERER A LA MODEL¹
A CHERRY TREE AT "THE MODEL"¹







UN CIRERER A LA PRESÓ LA MODEL¹ A CHERRY TREE AT THE PRISON LA MODEL¹

Els ocells es mengen les cireres dels cirerers dels horts veïns i deixen caure alguns pinyols pels boscos propers.

A la primavera vinent alguns d'aquests pinyols germinaran, però ben pocs aconseguiran sobreuir enmig de l'exuberant vegetació dels sotaboscos.

D'aquests tendres plançons, es podran comptar amb els dits de la mà els que es lliuraran d'ésser menjats pels cabriols o les vaques.

I en competència ferotge contra les falgueres i els esbarzers que els cobreixen i els dobleguen, difícilment els arribarà algun raig de sol que els permeti seguir vius.

Malgrat les circumstàncies, accidentalment algun aconseguirà sobreuir i tal vegada arribi a ser un gros cirerer que destaquí amb les seves flors blanques entremig del verd dels rouredes, alzines i freixes.

Aquesta és la seqüència d'atzars.

Un d'aquests cirerers, ja amb una d'alçada de metre, és arrencat brutalment del seu medi i dut amb la seva terra originària a la presó Model de Barcelona, on servirà per dibuixar-lo i per tractar amb un grup de presos aquesta, gens casual, història d'atzars.

Ara, aquell cirerer està plantat al jardí de la presó i la seqüència d'atzars continua.

Parlar d'atzar és parlar de vida i de mort, d'evolució, d'estroncaments, de descobertes imprevistes, de creació artística, de troballes

Birds eat the cherries from the orchards nearby and drop the pips into the surrounding woodland.

The following spring some of these pips will germinate but few of them manage to survive in the exuberant undergrowth of the forest.

A person's fingers will suffice to count the tender saplings that manage to avoid being eaten by deer or by cows.

In fierce competition with ferns and brambles, they are covered and bent, and hardly a ray of sunshine will reach them and permit them to pull through.

In spite of these circumstances, some will accidentally survive and may even become a fine cherry tree, whose white flowers will show up among the green foliage of oaks, evergreens and ash trees.

This is the sequence of coincidences.

One of these cherry trees, already about a metre tall, was brutally uprooted from its environment and brought with a clot of its original soil to the "Model Prison" in Barcelona, to be used as a subject for a group of convicts to draw and discuss with them this utterly determined random sequence.

That cherry tree is now planted in the prison-yard and the random sequence of events continues.

To speak of random events is to speak of life and death, of evolution, sudden endings and unexpected discoveries, of artistic creation, of fantastic finds and crashing defeats, of fortune,

fantàstiques i fracassos trepidants, de fortuna, d'imprevistos, d'incomprendibles situacions, d'encerts, d'incerteses, d'injustes circumstàncies, d'anomalies existencials... "Latzar és un producte de la meva ignorància o un dret intrínsec de la naturalesa?", es pregunta lúcidament J. Wagensberg². Però pensar l'atzar, aplicat a la vida humana, a l'encaixat de fets i circumstàncies socials, psicològiques, biològiques i genètiques quan aquestes són adverses, no porta a cap lloc raonablement concluent.

L'art obliga a prendre consciència de les relacions humanes, de les tècniques de l'època, dels sistemes de producció de sentit, del control social. Sense burlar l'important aportació de l'art dels anys 90 del segle XX, hereu al seu torn de l'art dels anys 60, que Nicolas Bourriaud va definir com a "estètica relacional"³, directa o indirectament, l'art ha estat promotor de sociabilitat des de fa molt temps. El punt comú entre les formes, les imatges, les extensions d'aquestes i la mateixa interacció humana com a obra en si, es troba en la capacitat per intentar produir i tramestre sentit a través d'una experiència sensorial, emocional i intel·lectual.

A la presó, dibuixàvem el cirerer, ensenyàvem a un grup d'interns a entendre l'estructura de l'arbre, establir relacions de mida entre les seves parts, veure els buits que formaven les branques, intuir-ne els angles i les direccions, observar com li creixien les flors i les fulles i representar els canvis estacionals. I jo, com a contraprestació vaig demanar-los-hi una aplicació pràctica del que havien après: fer, durant la nit, croquis dels desplaçaments que feien dins la cella que els reclòia. Línes

of the unforeseeable, of incomprehensible situations, strokes of luck, doubt, unjust circumstances, existential anomalies... "Is randomness a product of my ignorance or an intrinsic right of nature?" is the clear-sighted question asked by J. Wagensberg². But to think about chance applied to human existence, applied to the concatenation of facts and social, psychological, biological, and genetic circumstances when these are adversely set out, does not lead to any very reasonable conclusions.

Art compels one to take stock of human relations, of existing technical facilities, of how meaning is constructed, of social control. Without intending to undervalue the major contributions of art in the 1990s, or its forerunners that take us back to the art of the 1960s, within the bracket that Nicolas Bourriaud labeled by as "Relational Aesthetics"³, art had already been promoting social relations, directly or indirectly, for a very long time. The forms and the images and the extensions of both, plus human interaction conceived as a work in itself, have a point in common, which is the capacity and intention to produce and transmit sense by means of sensorial, emotional and intellectual experiences.

Inside the prison we drew the cherry tree, we taught a group of convicts to understand the structure of the tree, to establish size relations between its parts, to see the hollows formed by its branches, to sense their angles and directions, to notice how the leaves and flowers grew and to represent the seasonal changes. And in return I asked them for a practical application of what they had learned: during the night they were to map out the movements they made inside the cell in which they were confined: Shaky lines of

tremoloses d'anar i tornar constraint una geometria estrafeta de segments superposats. Un material gràfic de tanta força que no m'he atrevit a utilitzar perquè, com li passà a José Antonio Vega Macotela⁴, aquest treball resta encara pendent, dominat per la vacil·lació que provoca l'ús d'un material generat des del sofriment⁵.

Que una obra estigui en un museu o sigui una acció de participació ciutadana no defineix cap categoria significativa a part de tenir dues maneres molt diferents, fins hi tot oposades, d'operar. L'important és si l'obra et permet existir davant d'ella, si et facilita l'oportunitat d'un diàleg no imposat i si pots seguir algun dels seus molts recorreguts possibles. L'obra s'expandeix més enllà de la seva materialitat i, a més, no és estàtica, com no ho és qui la rep. Tampoc la defineix l'exclusivitat del període històric al que pertany, perquè una cosa és entendre els contextos històrics, socials i l'anàlisi de la mecànica de la història de l'art i l'altra és recrear el seu llenguatge de manera que pugui traspassar la categoria temporal que li correspon, i el seu contingut arribi d'una forma vàlida al present⁶. "Existeixen teories de la relativitat que expliquin com el temps transforma una obra d'art mentre la matèria roman inalterada?"⁷.

Hi ha un art que és aparentment útil i un art que és aparentment inútil. En el primer grup hi figura l'art que pot despertar consciències i promoure accions dirigides directament a la millora d'alguna circumstància de la vida humana. El segon, que en general està més atent a la manera com s'articula el llenguatge, s'elabora en base a facetes més imperceptibles de la intel·ligència, com les emocions, les intuïcions o els enllaços d'ordre irracional. Però realment no crec que sigui tan simple discernir qui és qui: "No sé si és possible ser un artista polític, l'art requereix tant d'ego i tant d'egoisme que, finalment, es converteix en una carrera que a qui realment atrau és als gilipolles", això ho escriu ni més ni menys que Banksy, qui ho remata afegint "Tal vegada jo sigui més polític que altres artistes però, la veritat, això no és dir gaire"⁸.

coming and going that built up a ramshackle geometry of superimposed segments; a graphic material of such force that I have not dared to use it because, as in the case of Jose Antonio Vega Macotela⁴, this work is still pending, outweighed by doubts about using this material generated through suffering⁵.

One work will be in a museum, another arises from an act of civic participation, but this does not define any significant categories besides having two very different, even opposite, ways of operating. What is important is whether the work allows you to exist in front of it, whether it facilitates the opportunity of an open dialogue and if you can follow one of its many possible routes. The work expands beyond its material bounds and is no more statically located than the person who is receiving it. It is equally undefined by the exclusivity of the historical period it belongs to, because one thing is to understand the social and historical context and the analysis of the mechanisms of art history, and another is to recreate a language of its own so it can break through its corresponding time bracket for its content to reach the present in a valid form⁶. "Is there a theory of relativity that explains how time transforms a work of art although the material remains unaltered?"⁷

There is an art that is apparently useful and an art that is apparently useless. In the first group we find the art that can awaken consciousness and promote actions with the direct goal of improving some aspect of human existence. The second group, generally more involved with the way language is articulated, is generated along less perceptible lines of intelligence such as emotion, intuition or connections of a non-rational order. However, I don't believe it is really that easy to discern which is which: "I don't know whether it is possible to be a political artist. Art requires so much ego and so much selfishness that it finally becomes a profession that mainly attracts utter gits"; this was written by none other than Banksy, who ended saying: "Maybe I am more political than other artists, but, to be honest with you, that isn't saying much."⁸

¹ La Model, nom popular del Centre Penitenciari d'Homes de Barcelona, és una presó d'estrucció panòptica situada a l'eixample de la ciutat que triplica el nombre de presos pels que fou projectada quan s'obrí el 1904.

² WAGENSBERG, Jorge. *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?* Barcelona: Tusquets, 2003. ISBN 978-84-8310-847-5.

³ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. ISBN 978-987-1156-56-6.

⁴ "A poc a poc, els lligams simbiòtics que mantenya (encara mantinc) amb la presó han anat desapareixent. Les conclusions, tants i tant, són encara difuses i es revelen molt lentament a mesura que escric o reviso el que he fet aquests gairebé cinc anys". VEGA MACOTELA, Antonio. "Cinc anys", *Índex*. Barcelona: MACBA, 2011. Núm. 2. p. 23.

⁵ "Mentre la ciència lluita directament contra el drama humà, l'art només l'utilitza des d'una privilegiada, esterilitzada i sovint indiscreta posició de voyeur que estetitza, emmarca, distància, aïlla i tranquil·litza la consciència d'acord amb una comprensió emotiva i, en algunes ocasions, fins i tot s'atreveix a moralitzar." CANADELL, Enric; NOGUÉ, Àlex. *Art i Ciència: Converses*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2010. p. 94-96. ISBN 978-84-475-3453-1.

⁶ Com no sentir la validesa contemporània del llenguatge davant dels rostres de Robert Campin?, per exemple.

⁷ NOOTEBOOM, Cees. *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Madrid: Siruela, 2007. p. 71. ISBN 978-84-9841-135-5.

⁸ GARCIA, Toni. "La fuerza del arte callejero", *El País Semanal*. 17/10/2010. p. 64.

¹ Currently known as The Model, Barcelona's Penitentiary Centre for Men is located in the Eixample district. Built as a "panopticon", it now houses three times the inmates it was designed for when it opened in 1904.

² WAGENSBERG, Jorge. *Si la naturaleza es la respuesta, ¿cuál era la pregunta?* Barcelona: Tusquets, 2003. ISBN 978-84-8310-847-5.

³ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008. ISBN 978-987-1156-56-6.

⁴ Bit by bit, the symbiotic links I kept up (and continue to keep up) with the prison have been disappearing. The conclusions, however, are still vague and emerge very slowly as I write or review what I have been doing for these nearly five years". VEGA MACOTELA, Antonio. "Cinc anys", *Índex*. Barcelona: MACBA, 2011. Num. 2. p. 23.

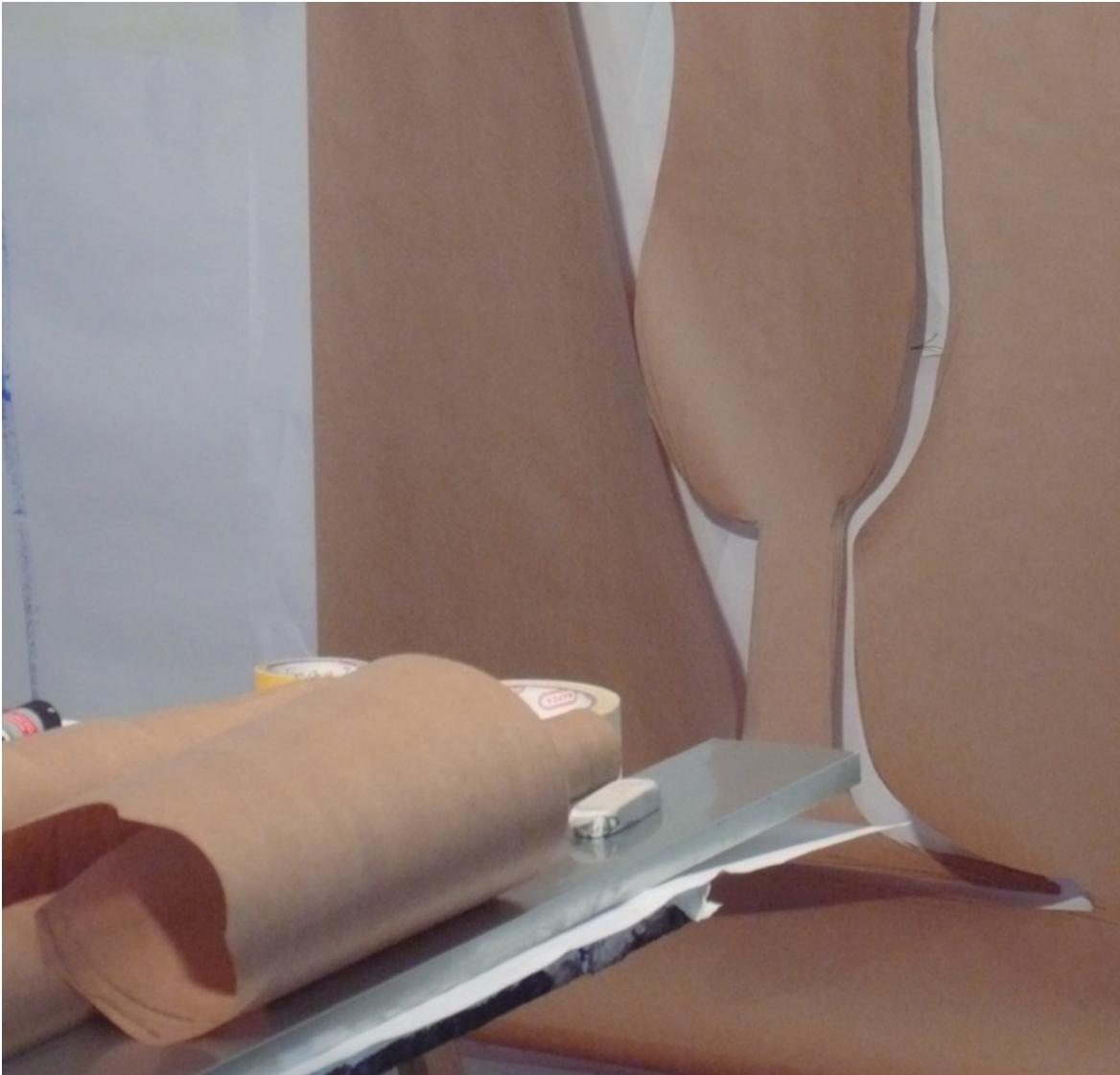
⁵ "While science fights directly against the human drama, art only makes use of it from a privileged, sterilized, often indiscrete and voyeuristic standpoint that frames, isolates and tranquillizes the conscience in accordance with an emotional understanding, sometimes even daring to moralize."

CANADELL, Enric; NOGUÉ, Àlex. *Art i Ciència: Converses*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2010. p. 94-96. ISBN 978-84-475-3453-1.

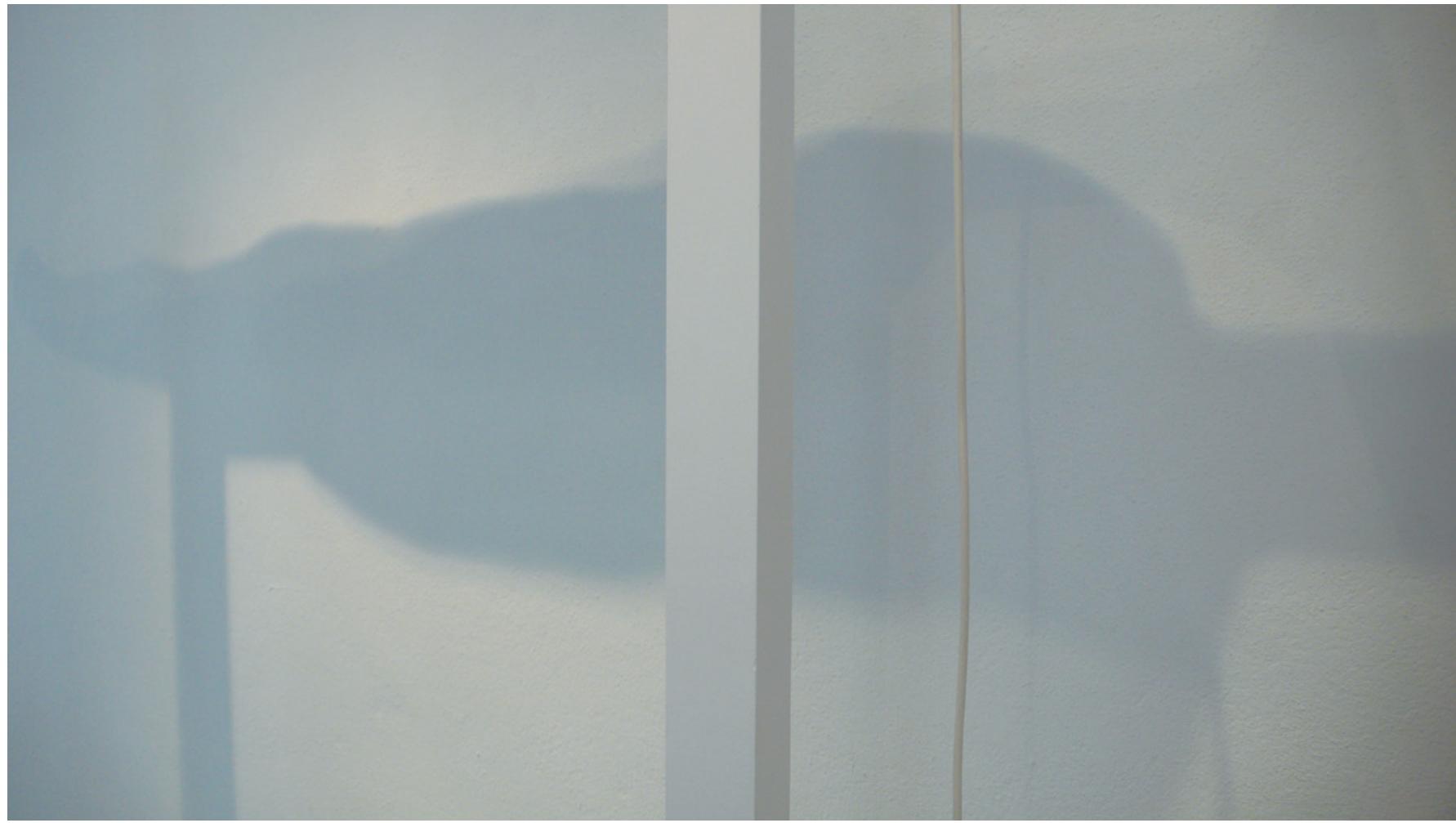
⁶ How can one not feel the contemporary validity of language when confronted, for example with the faces depicted by Robert Campin?

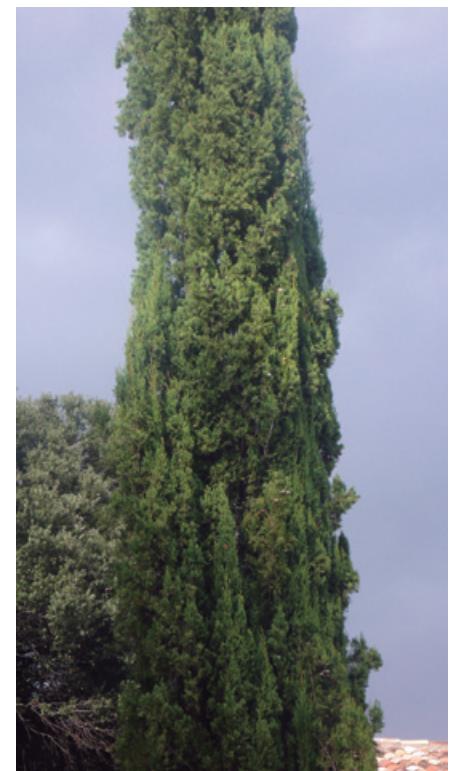
⁷ NOOTEBOOM, Cees. *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Madrid: Siruela, 2007. p. 71. ISBN 978-84-9841-135-5.

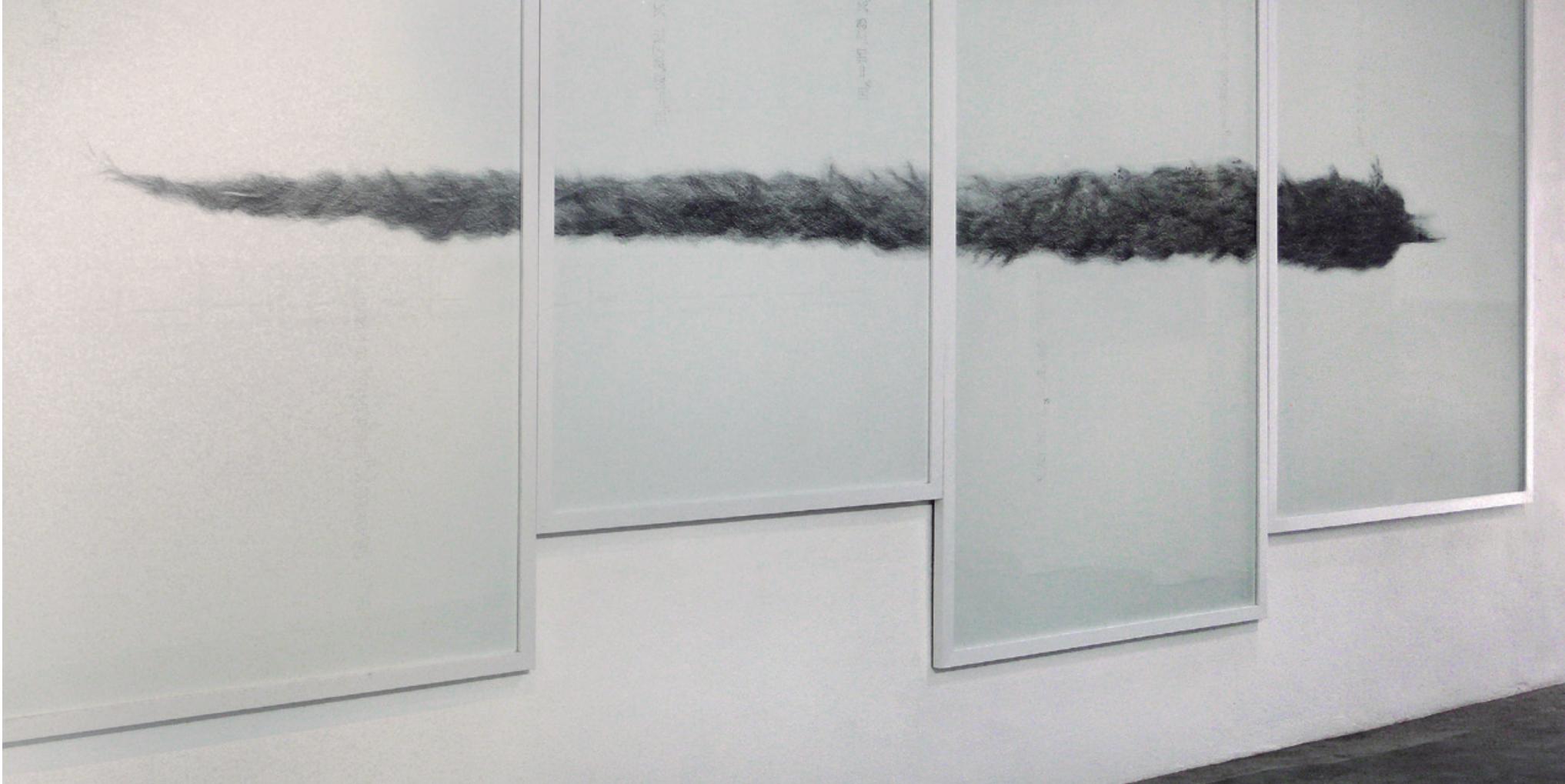
⁸ GARCIA, Toni. "La fuerza del arte callejero", *El País Semanal*. 17/10/2010. p. 64.



42° NORD / 2° EST
42° NORTH / 2° EAST







$H = 1.28 \text{ M}, N_1 = 141 \text{ N}, Q = 0$



42° NORD/ 2° EST 42° NORTH/ 2° EAST

42° 6' 8" 2878"/ 2° 26' 26.868" són les coordenades geogràfiques de la zona on hi ha un esvelt xiprer i una vella pomera que han posat de model per a dues obres d'aquest projecte: *El xiprer i Pomera morint-se*¹, dos treballs de gran format fets a llapis que m'han dut a redescobrir el plaer del dibuix i el plaer del silenci en el dibuix. No podria pas sintetitzar aquesta idea millor que de la manera com ho fa David Pérez:

"Hi ha un silenci que sens cap mena de dubte és peculiar, és el silenci de les coses. Es tracta d'un silenci estrany. Estrany i serè. Tal vegada inexistent. La seva presència es detecta en objectes i estris, en habitacions i cortines, en aquest ginebró que apareix pel camí, en aquest lent passar de pàgina que llisca suau sobre l'àlbum de fotos. [...] Dèiem que aquest peculiar silenci —el silenci de les coses i dels objectes que dormen mentre són observats— ha anat perdent protagonisme en els darrers anys. I també influència. Degut a això, aquest silenci s'ha tornat irrecuperable. Totalment irrecuperable. I el que ara ens en queda és res, res o molt poc. Com a molt una ombra. El perfil d'una aroma. La petja de la boira. I és que mai abans —no ho oblidem— cap cultura ha portat a terme un intent tan brutal d'ensorciment. D'abolició. De transformació del silenci en un incessant i monòton soroll. Homologat des dels *media*. Avalat des de l'oracle catòdic. Un soroll impecable i etern. Sense matisos."²

És fàcil sentir aquest silenci dibuixant, l'activitat del dibuix t'hi porta. El dibuix té un innegable punt d'humilitat. Adhuc en els casos que ha deixat d'ésser un treball fet al marge i s'ha convertit en obra final,

42° 6' 8" 2878"/ 2° 26' 26.868" are the geographical coordinates of the area where a slender cypress and an old apple tree stand that have served as the models for two of the works in this Project: *Xiprer (Cypress)* and *Pomera Morint-se (Apple Tree Dying)*¹, two large-scale works executed in pencil that have led me to rediscover the pleasure of drawing and the enjoyment of silence in drawing. I cannot capture a synthesis of this idea any better than has been done by David Perez:

"There is no doubt at all that a particular silence is the silence of things. It is a strange silence. Strange and serene. Maybe non-existent. Its presence can be detected in objects and tools, in rooms and curtains, in this juniper bush growing by the wayside, in this slow turning of the page as it slides softly over the photograph album. [...] As we were saying, this particular silence —the silence of things and objects, that sleep while they are being observed— has attracted a decreasing amount of attention in recent years. Its influence is less. And so this silence has become irretrievable. Totally irretrievable. What is left of it now is nothing or almost nothing. A shadow at the most. The outline of an aroma. A footprint of the mist. Indeed, never before —let us not forget it— had any culture carried out such a brutal attempt to deafen itself. To abolish itself. To transform the silence into a ceaseless and monotonous noise. Regularized by the "media". Endorsed by the catholic oracle. A noise that is impeccable and endless. Devoid of nuances."²

It is easy to feel this silence when you are drawing, the activity of drawing brings you to it. Drawing has an undeniable point of humility. Even when it has ceased to be an early stage and has become the final work, it cannot

no pot dissimular la seva pobresa, ni la seva nuesa, la que permet connectar sense gaires entremorts amb alguna cosa essencial de l'autor si ets espectador, i amb alguna revelació sobre la teva singular manera de mirar si ets autor. No existeix cap altre mitjà tan simple, un tros de paper i un llapis són suficients per establir un vincle de reciprocitat entre l'interior i l'exterior.

Poques escenes quotidianes tan belles com la contemplació d'una persona absorta en el seu ofici, la ment i el cos finalment retrobats per mitjà d'un instrumental o d'un material. Poques situacions tan expectants com la de disposar de tota una tarda —amb perspectiva de continuïtat a la nit— sense desordres, absent de preocupacions, i escoltar el so d'un llapis lliscant sobre el paper. A poc a poc t'adones amb quina facilitat els artistes hem convertit en ofici una manera d'estar en el món. Acuïtats per insensats reptes als quals no sabem donar una sortida, hem après a fer de les preguntes una resposta; d'un voler entendre, una perversió, i de l'art i la vida, una equació irresoluble.

Els plaers de les arts són íntims i, a vegades, no gaires, són també intensos. "El plaer del dibuix és el plaer de qui no reconeix cap forma preconcebuda, de qui es troba al món com si la primera forma acabés d'identificar-se amb l'emoció del seu traç"³. El plaer del dibuix és extensible a totes les arts, és el plaer de la transformació física de les coses, és la tensió de la recerca en allò palpable, és el plaer vital a prop del disig. El plaer de construir alguna cosa amb les mans, de manipular, de transformar els materials —o els dígits, tant se val— per obtenir un objecte

conceal its poverty and its nudity. This permits you to connect directly with some essential part of the author if you are the spectator, and with some revelation about your unique way of looking if you are the author. No other way can be so simple, a pencil and a piece of paper are enough to establish a reciprocal link between the interior and the exterior.

Few everyday scenes are as beautiful as the contemplation of a person absorbed in the exercise of their profession, the mind and the body coming together at last in the use of a tool or a material. Few situations are as full of promise as the availability of an entire afternoon—with a view to continuing into the night—without impediments, free of worries, to listen to the sound of a pencil sliding over the paper. Little by little one comes to understand the ease with which we artists have transformed a way of being in the world into a profession. Pursued by unreasonable challenges that we are unable to meet, we have learned to make questions into the answer; wanting to understand into a perversion; we have made art and life into an insoluble equation.

The pleasures of the arts are intimate and sometimes scarce; they are also intense. "The pleasure of drawing is the pleasure of someone who recognizes no preconceived forms, who looks upon the world around as if the first form had only just achieved identity with the emotion of the pencil stroke"³. The pleasure of drawing is extensible to all the arts, it is the pleasure of the physical transformation of things, it is the tension of research into what is palpable, it is the vital pleasure akin to desire. The pleasure of building something with one's hands, of handling and transforming the

nou. Construir ens produeix una satisfacció que activa l'aventura creativa, aquesta "estranya activitat, barreja d'omnipotència (tot és possible) i d'impotència (res s'aconsegueix)"⁴. Reconèixer aquest plaer és un acte de resistència política, és, com el mateix art, una afirmació de la vida enfront dels que la intenten ofegar amb comentaris fets de termes saquejats que no comprenen perquè mai els han viscut.

Per més que reconeguis una forma, el dibuix exigeix un procés d'identificació, no necessàriament d'identificació figurativa, però sí d'autoidentificació. Ens hi porten operacions mentals d'un ordre molt simple: la relació, la similitud, la comparança, la tipologia. I més simples encara: les mides, les proporcions, la posició, les distàncies, les proximitats, la llum, sobretot la llum. Operar amb tot això és admetre aquest cos a cos que s'estableix entre el que dibuixa i el que és dibuixat, o entre el dibuix i el que el mira. Operar amb tot això requereix tenir consciència de la pròpia posició. Una posició que és mental, ideològica i emotiva; això fa que un dibuix, sigui sempre molt més que el que s'hi veu i, tractant-se d'un art fonamentat en la immediatesa, hi puguem captar alguna cosa més de l'estRICTAMENT visible⁵: "És hivern. Sóc davant d'un arbre, fa fred, tot és adormit i quiet. Dibuixo l'arbre. Unes setmanes més tard: és hivern encara. S'ha escalfat una mica l'ambient i el dia ha guanyat uns minuts de llum, tot és adormit i quiet, però la saba ja és activa dintre de l'arbre. Dibuixo l'arbre"⁶.

M'admira veure algú davant una obra d'art, imaginar la voràgine de pensaments i sentiments sustentats pel que veu. En art, res es pot produir fora del seu context, especialment de l'immediat, però també del referencial, de l'històric, del cultural, del social. Cap home és una illa⁷. Aleshores a partir de la simplicitat inicial d'una obra qualsevol, fins i tot un insignificant dibuix, sense cap o amb ben poca modificació, tan sols per la nova direcció que ha decidit prendre, pot començar a fer preguntes i vincular

materials –or the digits, it comes down to the same thing–, to reach a new goal. To construct gives us a satisfaction that activates the creative adventure, this "strange activity that is a mixture of omnipotence (anything is possible) and impotence (nothing is achieved)"⁴. To recognize this pleasure is an act of political resistance, it is, like art itself, an affirmation of life as opposed to those who attempt to throttle it with commentaries based on plundered statements they are unable to understand because they have never had that type of experience.

However much you recognize a form, drawing requires a process of identification, not necessarily figurative identification but self-identification none the less. Mental operations of a very basic sort take us there: relationship, similarity, comparison, typology. And even simpler ones: dimensions, proportions, position, distance, vicinity and light, especially light. To function with all of this is to admit the hand-to-hand combat between the person drawing and that which is drawn, between the drawing and the person who looks. To function with all of this requires an awareness of one's own position. A position that is mental, ideological and emotional; this always makes a drawing be much more than meets the eye and, inasmuch as it is a fundamentally direct form of art, we will be able to perceive something more than what is strictly visible:⁵ "It is Winter. I am in front of a tree, it is cold, everything is dormant and still. I draw a tree. Some weeks later winter continues. The weather has warmed up a little and the days have gained a few minutes of light, everything is asleep and still, but the sap is already active inside the tree. I draw the tree"⁶.

I am moved when I see someone in front of a work of art and I imagine the whirl of thoughts and feelings provoked by what they are seeing. In art nothing can occur outside of its context, especially its immediate context, but also its referential, historical, cultural and social context. No-one is an island.⁷ Thus, from the original simplicity of an artwork, even an insignificant drawing, with very little modification or none at all, simply by the new direction it has decided to take, can begin to

referències, com aquest xiprer que ara jeu indiferent al desencaixament dels marcs que l'enquadren i "[...]dorm//ara dorm//dorm"⁸.

ask questions and link up references, as would this cypress tree, reclining here now, indifferent to the inaccurate corners of the frames that hold it "[...] sleep//now sleep// sleep"⁸.

¹ *Xiprer* (Cypress), 2008-2010. Llapis sobre paper, 4 peces de mesura total 229cm x 648 cm. Galeria Horizon, Colera, Girona / Galeria Esther Montoriol, Barcelona.
Pomera morint-se, 2009. 10 peces de mesura total muntat: 356cm x 580 cm. Galeria Esther Montoriol, Barcelona.

² PÉREZ, David. *Malas artes: Experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: Cendeac, 2003, p. 118-119. ISBN 978-84-95815-28-1.

³ NANCY, Jean-Luc. *Le Plaisir au dessin*. Paris: Éditions Galilée, 2009, p. 43. ISBN 978-2-7186-0801-3.

⁴ IRAZO, Pello. *Pliegue 12*, 2004. [www.opinarte.com/ eventos/culturales/6/pliegues]

⁵ John Berger, la veu més sòlida en les darreres dècades pel que fa a la relació entre el dibuix i l'experiència vital, perseguix insistentment la idea de presència invisible: "Un acte de fe que consisteix en creure que allò visible conté els més grans secrets, per tant, estudiar-lo suposa el millor aprenentatge de com accedir a la presència que s'amaga darrere l'aparença, al que hi ha darrere una Madonna, un arbre o simplement la llum que conté una pinzellada de vermell." BERGER, John. *Siempre bienvenidos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, S.L. p. 149. ISBN 978-84-8374-449-X.

⁶ Text d'Àlex Nogué a la paret de la Galeria Esther Montoriol, Barcelona, 2009, inclòs a l'exposició *Pomera morint-se*.

⁷ La idea que el poeta John Donne (1572-1631) va expressar a *Meditació XVII* en referir-se a la interrelació entre totes les coses, i de manera especial entre els homes acaba amb aquestes paraules: "Cap home és una illa, la mort de qualsevol m'afecta perquè estic unit a la humanitat, per això no preguntis per a qui toquen a morts les campanes, toquen per a tu", paraules finals que donaren lloc al títol de la coneiguda novel·la d'Ernest Hemingway. Dos dels vídeos més significatius de l'artista danès Jesper Just amb el títol *No man is an Island 1 i II* expressen una idea semblant. Les illes no existeixen és una adaptació del mateix concepte que donà títol a l'exposició d'Ester Baulida i Àlex Nogué a la Fundació Valvi, Girona, 2011.

⁸ SUNYOL, Víctor. *NO ON* (rèquiem). Vic: Café Central / Eumo Editorial, 2008 (Jardins de Samarcanda, 47), p. 40. ISBN 978-84-9766-261-1.

¹ *Xiprer* (Cypress), 2008-2010. Pencil on paper, 4 sheets, total size 229cm x 648 cm. Galeria Horizon, Colera, Girona / Galeria Esther Montoriol, Barcelona.
Pomera morint-se (Apple Tree Dying), 2009. 10 pieces, total assembled size: 356cm x 580 cm. Galeria Esther Montoriol, Barcelona.

² PÉREZ, David. *Malas artes: Experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: Cendeac, 2003, p. 118-119. ISBN 978-84-95815-28-1.

³ NANCY, Jean-Luc. *Le Plaisir au dessin*. Paris: Éditions Galilée, 2009, p. 43. ISBN 978-2-7186-0801-3.

⁴ IRAZO, Pello. *Pliegue 12*, 2004. [www.opinarte.com/ eventos/culturales/6/pliegues]

⁵ John Berger is the most consistent voice in recent decades regarding the relationship between drawing and life experience, insistently pursuing the idea of invisible presence: "An act of faith that consists in believing that the greatest secrets are contained in what is visible, the study of which provides the best apprenticeship on how to get to the presence that is hidden behind the apparent, to what there is behind a Madonna, a tree, or merely the light contained in a brushstroke of red." BERGER, John. *Siempre bienvenidos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, S.L. p. 149. ISBN 978-84-8374-449-X.

⁶ Àlex Nogué. Text on the wall at Galeria Ester Montoriol, Barcelona, 2009, included in the exhibition *Pomera morint-se* (Apple tree dying).

⁷ The poet John Donne (1572-1631) in his *Meditació XVII*, speaking of the interrelation of all things, especially among men, summed up his ideas in the following words: "No man is an island, entire of itself; any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee"; these words provided the title for the well-known novel by Ernest Hemingway. A similar idea is expressed in two of the most significant videos by Danish artist Jesper Just, entitled *No Man is an Island 1 and 2*. The same concept was adapted by Ester Baulida and Àlex Nogué to provide the title for their exhibition *Les illes no existeixen* (Islands Do not Exist) at the Fundació Valvi, in Girona, 2011.

⁸ SUNYOL, Víctor. *NO ON* (rèquiem). Vic: Café Central / Eumo Editorial, 2008 (Jardins de Samarcanda, 47), p. 40. ISBN 978-84-9766-261-1.

POMERA
MORINT-
SE

POMERA MORINT-SE
APPLE TREE DYING







POMERA MORINT-SE APPLE TREE DYING

En contra del que se suposa, els artistes solem manejar-nos amb idees que no són excessivament originals. Ho demostrà Freud en la correspondència amb Groddeck¹: Un elaborat sistema per rescatar idees capturades d'altres autors, ocultes al propi subconscient però perfectament assimilades, emergeixen, reelaborades, al conscient sota una nova aparença que fa que les identifiquem, enganyosament, com a originals i pròpies. Totes les obres segueixen la pauta de replicar-ne d'altres; cap pot generar-se ni des del no-res ni des d'exclusivament el jo. Magnífica evidència per situar-nos, com a artistes, en el nostre lloc².

Tots els artistes —en tinguin plena consciència o no— tenen els seus mètodes o sistemes de creació propis que han anat elaborant al llarg dels anys i adaptant a cada treball en concret³.

Ens sembla que la metodologia no va amb nosaltres, que és més pròpia d'altres àrees del coneixement o que és exclusiva de la recerca científica pel fet que hi està més estipulada però, sorprendentment, és en la ciència on podem trobar més punts en comú en l'estadi de preconcreció d'un projecte, en l'interessant situació mental on la idea encara no és "identificada". És en aquest moment on l'actitud creativa, tant de l'art com de la ciència, és més interessant. Es tracta d'un estadi que per a alguns creadors és un temps de neguit, el moment en el que la intuïció, l'atzar, la premonició, la lliure associació, la contradicció, la sorpresa... treballen amb la màxima intensitat.

Aquí, els processos mentals, tant en l'art com en la ciència, són radicalment personals i necessàriament únics, sobretot si es pretén

Contrary to what is generally supposed, most of the time artists deal in ideas that are not particularly original. Freud proved as much in his correspondence with Groddeck¹: An elaborate system to retrieve ideas taken from other authors, perfectly assimilated and concealed in our own subconscious, enables them to re-emerge into the conscious mind with a new, reworked appearance that allows us to identify them as original and our own. Every work follows a pattern that is in answer to others, nothing can be generated out of the void or exclusively out of the self. The outstanding evidence puts us, as artists, in our place.²

All artists –whether they are fully aware of it or not– have creative systems and methods of their own that they have worked out through the years and adapted to each specific work.³

We feel that methodology is something alien to us, that it is more akin to other fields of knowledge or that it is exclusive of scientific research, where it is a more undeniable feature, but, surprisingly enough, it is in science where we will find the greatest number of points in common at the early, undefined stages of a project, in the particular mental state one enters before the idea is "identified". This is when the creative attitude, both in art and science, is most interesting. For some creators this is a fretful stage, the time when intuition, chance, premonition, free association, contradiction and surprise... work together at the maximum intensity.

Here the mental processes, in both art and science, are radically personal and necessarily unique, especially if you intend something more than merely fitting in with the

alguna cosa més que simplement encaixar amb el sistema estableert. Tant en l'art com en la ciència es desencadenen curiosos mètodes per arribar a entendre la qüestió que ens ocuparà, doncs en aquest estadi encara no hi ha ni tan sols objecte d'estudi. Cada artista ha anat trobant els seus ressorts per esbrinar la seva sensibilitat i extraure'n d'aquí els seus pensaments creatius per poder "avançar entre la foscor"⁴. Alguns autors, amb el temps, els converteixen en sistemes rígids. D'altres són capaços de renovar-los. La majoria d'aquests recursos creatius són intransfribles i ranegen l'absurd o el ridícul, però esdevenen essencials per facilitar la concrició que posteriorment arribarà. Són indispensables per comprendre què és la creativitat.

La investigació artística, declara Dora García, assegurant-se prèviament el dret a refutar-se, "és compulsiva, obsessiva, maníaca, il·luminada i finalitzada per esgotament més que no pas per trobar conclusions satisfactòries. Té totes les característiques d'una conversació religiosa que se sap efímera."⁵

La memòria autobiogràfica reapareix en formes molt diverses en la creació: des de qui l'usa de forma volguda per convertir-la en l'objectiu central de comunicació, a qui reorienta la creació per comprendre, explicar o expiar la seva memòria⁶. Entre mig les múltiples disfresses que adopta el romanticisme i el realisme, la dialèctica entre l'ànim, com una manera singular de reforçar el subjectiu, i la ment, com una pretensió d'alliberament de nosaltres mateixos per poder ocupar espais d'alteritat. Dilema sense solució. És l'autobiografia el camí natural per transitar de veritat entre l'autor i el receptor? Viatge egocèntric de l'autor que només s'aguanta si

established system. In both art and science, curious methods are unleashed to reach an understanding of the question we are going to address. Every artist has gradually found the resources to discover his own sensibility and extract from here the creative thoughts that will enable him to "make progress in the dark"⁴. With time, some authors' methods become rigid. Others manage to keep renewing them. Most of these creative resources are not transferable, bordering the absurd or the ridiculous, but they become essential to facilitate the definition that will occur later on. They are indispensable to understand what creativity may be.

Having made sure she had the right to refute what she said, Dora García said that artistic investigation was "compulsive, obsessive, maniacal, enlightened and terminated by exhaustion rather than finding a satisfactory conclusion. It has all the characteristics of a religious conversation that knows it is ephemeral."⁵

Autobiographic memory reappears in creation in a great number of ways: Some use it on purpose to make it the central object of their communication, others redirect their creation to understand, explain or expiate what is stored in their memory⁶. Between them are the multiple disguises adopted by romanticism and realism, the dialectic between the attitude (as a particular way to reinforce the subjective) and the mind (as a self-liberating intent to enable us to occupy the place of alterity). There is no solution to the dilemma. Is autobiography the natural way to really travel between the author and the receiver? An egocentric journey of the author that is only bearable if the receiver

el receptor pot identificar-hi territoris propis. Som assidus visitants de la cova de Platò i ens agrada convertir en universals els estats d'ànim propis. Oblidem que "per més capaç que siguis de reunir i expressar les teves percepcions i respostes amb els seus matisos intactes, no es pot saber de manera genuïna quina és la teva forma de mirar i de sentir".⁷

Les coses inútils sempre tenen a veure amb els estats d'ànim. "No puc evitar-ho, començo a veure els quadres com a persones" revela Cees Nooteboom⁸. No puc evitar-ho, començo a veure els arbres com a persones. Al començar tots els arbres són iguals, una observació més atenta t'indica que cada un ha respondut de forma diferent a les circumstàncies del medi que li ha tocat viure. Malgrat això, tots són genèricament arbres fins que per alguna insòlita decisió n'ailles visualment un que esdevindrà l'objecte d'estudi i començarà a deixar de ser arbre per començar a ser llenguatge.

Encara, a les vores de les masies, als marges de les feixes s'hi poden veure aquelles velles i majestuoses pomeres, de menes ja extingides, de llavors de comerç lliure; generoses fins a la mort, i mort lenta, capaces d'omplir la pròpia ombra de catifes de pomes i, àdhuc en les anyades difícils, mantenir a les branques el fruit prohibit.⁹

Una obra d'art té sempre un temps previ, una dimensió prepictòrica que Gilles Deleuze la qualificava marcada pels clichés¹⁰. Una pintura, un dibuix o qualsevol obra d'art comença abans de ser començada, molt abans, i s'acaba, o si més no es comprèn, molt després de ser acabada.

No començo dibuixant, començo escrivint, *in situ*, i fotografiant. La fotografia em sembla una aproximació més desinhibida, un clar ritual d'apropament, especialment si després no tornes a mirar les fotografies. Recreat darrere un visor, com feien els paisatgistes amb la cartolina d'enquadrar o amb la quadrícula. La següent fase és dibuixar amb papers petits, d'A4 o d'A3.

can identify some territories of his own. We are assiduous visitors to Plato's cave and we are prone to converting our own attitude into that of the universe. We forget that "however capable you are of gathering and expressing your perceptions and responses with their full nuances, no genuine knowledge of your way of seeing and feeling can be gained".⁷

Useless things are always related to states of mind, "I can't avoid it, I'm beginning to see pictures as if they were people" reveals Cees Nooteboom⁸. I can't avoid it I'm beginning to see trees as if they were people. At first all trees are the same, but a more attentive observation shows you that each one has responded differently to the circumstances of the environment it happens to inhabit. In spite of this, they are all generically trees until for some extraordinary reason you visually isolate one of them that will become, to you, the object of study and will start to be less of a tree and begin to be language.

Even today, along farmland borders and on the edges of fields we can see those ancient and majestic apple trees of already extinguished varieties grown from free-market seedlings; generous up to death, a slow death, capable of filling their own shade with a carpet of apples and, even on difficult years, to keep upon their branches the forbidden fruit.⁹

A work of art always has a preliminary time, a pre-pictorial dimension that Gilles Deleuze described as marked by clichés.¹⁰ A painting, a drawing, any work of art begins before it is started, long before, and is completed, or rather understood, long after it is finished.

I don't start to draw, I start to write, *in situ*, and take photographs. Photography seems to me to be a more disinhibited approximation, a clear ritual of approximation, especially if you don't look at the photographs again later. To recreate from behind the view-finder, as landscape painters used to do with their cardboard frame or with the grid. The next phase is to draw – on small sheets of paper – size A4 or A3. The

Els primers dibuixos són rars i estrafets, però finalment acabes entenent aquella estructura i les formes se't tornen tan familiars que ja esperes trobar en el referent el que saps d'ell, més que no pas el que hi veus. Segueixes alternant els dibuixos amb escrits que, sovint, res o poc tenen a veure amb l'escena. Setmanes després arriba el torn dels papers grans, d'un a dos metres, fets directament del natural. I novament de les fotografies, ara sí, fetes amb la intenció de poder-les usar a l'estudi. (*Fin de la primera part*). Després ve el temps que pertany a l'obra.

first drawings are strange and clumsy but you finally come to understand the structure and the shapes become so familiar that you already expect to find there what you know about the subject more than what you can see. You continue to alternate drawings and writings, which may hardly even be related to the scene as such. Weeks later it's time to draw the large sheets, one or two metres long, directly from nature. Finally back to photographs again, done now with the intention of using them in the studio. (*End of the first part*). And then comes the time that belongs to the work.

¹ FREUD, Sigmund; GRODDECK, Georg. *Correspondencia*. Barcelona: Anagrama, 1977. ISBN 978-84-3390-0517.

² Ens remetrem a l'exposició de Perejaume *Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova*, 2012, Sala d'exposicions CX La Pedrera, Barcelona. I concretament al text: PERAN, Martí: "Tractat sobre les formes de regular i trobar el lloc", Catàleg de l'exposició, Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya. p. 35-61. ISBN 978-84-92721-33-7.

³ És molt interessant repassar l'art del segle XX des de la perspectiva dels diferents mètodes de creació, en lloc de des dels diferents objectes estètics obtinguts.

⁴ CANADELL, Enric; NOGUÉ, Àlex. *Art i Ciència. Converses*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la UB, 2010. p. 81-104. ISBN 978-84-475-3453-1.

⁵ GARCÍA, Dora. En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica". Barcelona: MCABA, 2010. p. 59. ISBN 978-84-490-2670-6.

⁶ ADELL, Anna. *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro libros, 2011. ISBN 978-84-938641-5-6.

⁷ VENDLER, Helen; "Arrebato al aire". A: WRIGHT, Charles. *Potrillo*. Barcelona: Vaso Roto Ediciones, 2011. p. 7. ISBN 978-84-938087-8-5.

⁸ NOOTEBOOM, Cees. *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Madrid: Siruela, 2007. p. 67. ISBN 978-84-9841-135-5.

⁹ No em puc estar de citar, a manera d'homenatge, els poètics actes de resistència de Korbinian Aigner (1885-1966) en els camps de concentració de Dachau i Sachsenhausen, creant varietats de pomeres i dibuixant-les.

¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007. ISBN 978-987-21000-9-4.

¹ FREUD, Sigmund; GRODDECK, Georg. *Correspondencia*. Barcelona: Anagrama, 1977. ISBN 978-84-3390-0517.

² We refer to Perejaume's show *Ai Perejaume, si veies la munió d'obres que t'envolten, no en faries cap de nova*, 2012, at the CX La Pedrera exhibition space, Barcelona. Specifically to the text: PERAN, Martí; "Tractat sobre les formes de regular i trobar el lloc" (Treatise on how to go back and find the place) in the exhibition catalogue. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya. p. 35-61. ISBN 978-84-92721-33-7.

³ It is very interesting to revisit the history of twentieth century art from the standpoint of the different creative methods used instead of the different aesthetic objects obtained.

⁴ CANADELL, Enric; NOGUÉ, Àlex. *Art i Ciència. Converses*. Barcelona: Edicions i Publicacions de la UB, 2010. p. 81-104. ISBN 978-84-475-3453-1.

⁵ GARCÍA, Dora. En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica". Barcelona: MCABA, 2010. p. 59. ISBN 978-84-490-2670-6.

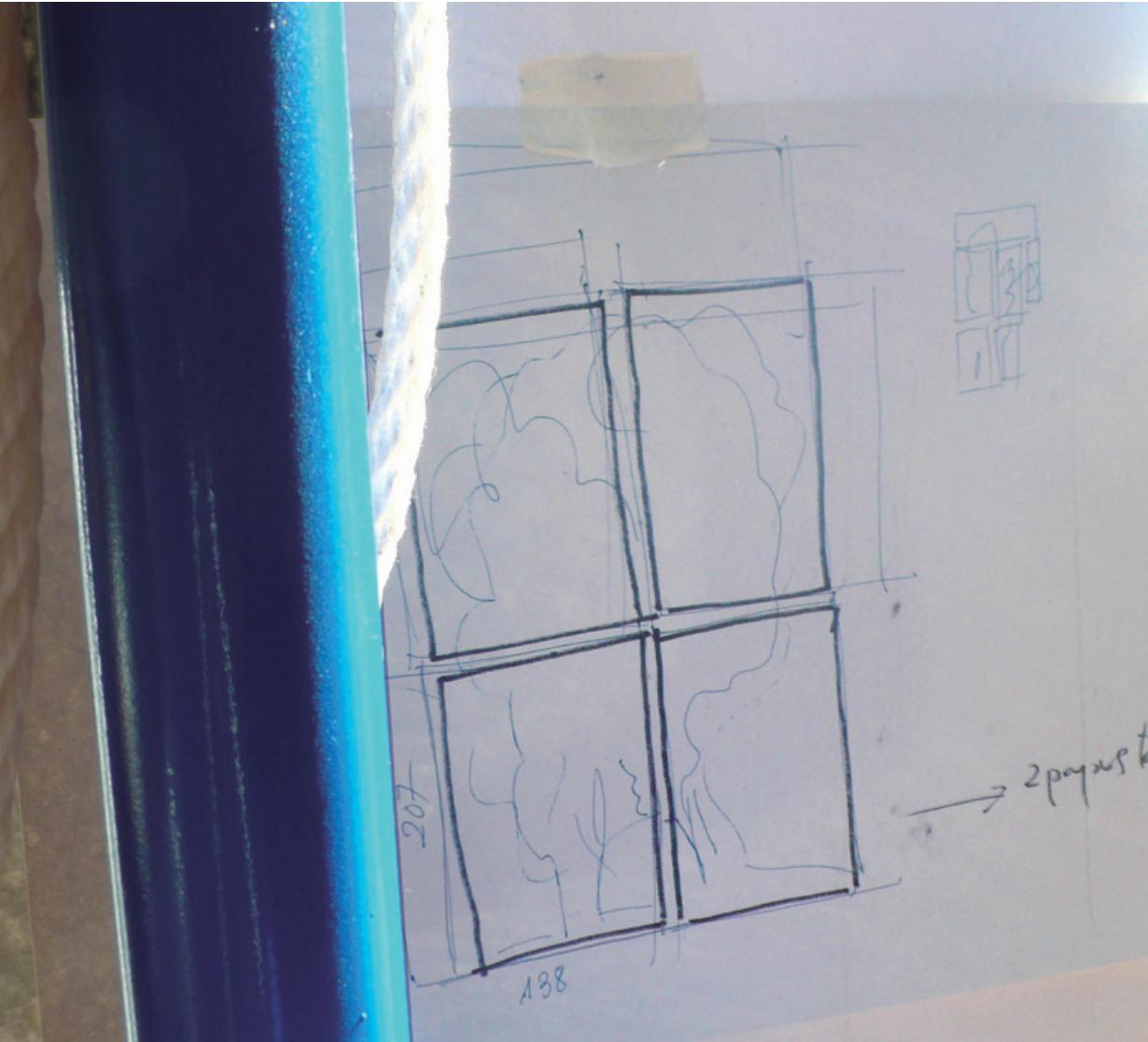
⁶ ADELL, Anna. *El arte como expiación*. Madrid: Casimiro libros, 2011. ISBN 978-84-938641-5-6.

⁷ VENDLER, Helen; "Arrebato al aire". A: WRIGHT, Charles. *Potrillo*. Barcelona: Vaso Roto Ediciones, 2011. p. 7. ISBN 978-84-938087-8-5.

⁸ NOOTEBOOM, Cees. *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Madrid: Siruela, 2007. p. 67. ISBN 978-84-9841-135-5.

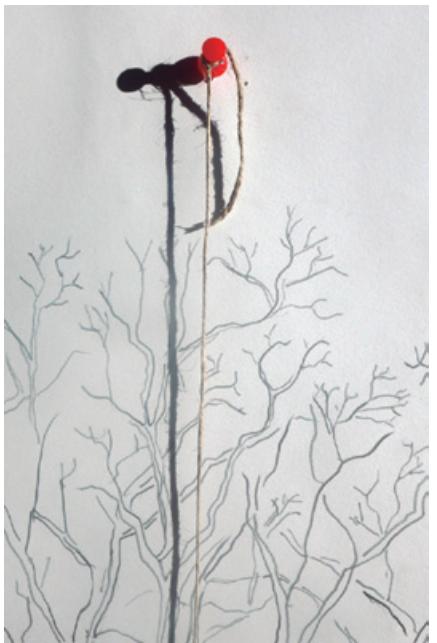
⁹ I can do no less than mention, as a sort of homage, Korbinian Aigner (1885-1966) and his poetic acts of resistance in the concentration camps of Dachau and Sachsenhausen, creating varieties of apple trees and drawing them.

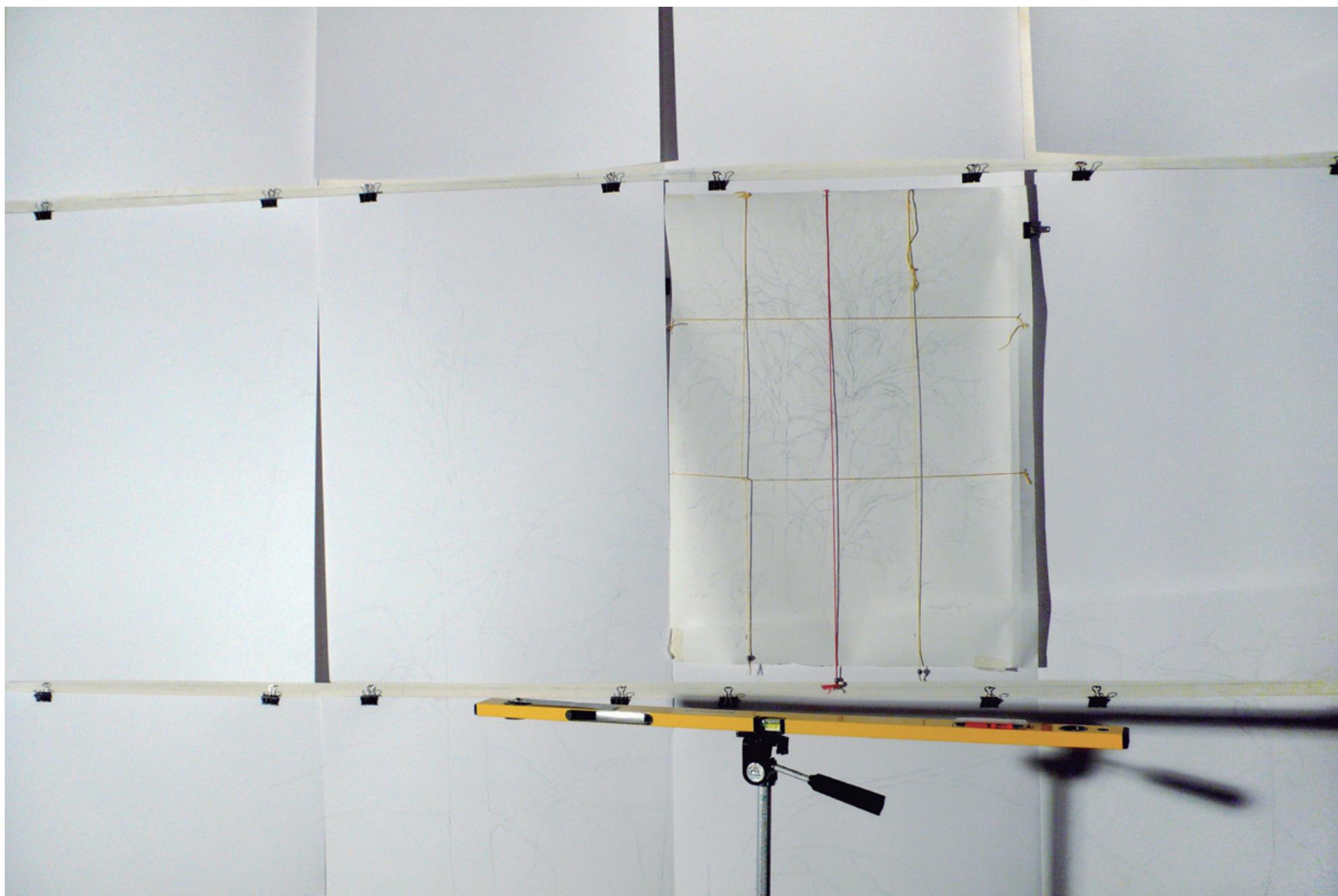
¹⁰ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama* (Painting. The concept of the diagram. In Spanish), Buenos Aires: Cactus, 2007. ISBN 978-987-21000-9-4.



DOS TIL-LERS
TWO LIME TREES







DOS TIL·LERS TWO LIME TREES

Dos til·lers és un dibuix a llapis de gran format (303 x 600 cm.) basat en dos frondosos til·lers que superen els 30 metres d'alçada, l'un al costat de l'altre. Tenen força més de cent anys perquè en algunes pintures d'Olivet Legares¹ ja hi surten representats en una dimensió semblant a l'actual. El fet que estiguin junts provoca la sensació de fer-se companyia l'un a l'altre i, a voltes, que configuri un conjunt global i unitari. Les branques s'han entrecreuat com els dos hemisferis del cervell —i les arrels, pla ho deuen haver fet—. A l'hivern, despullats de fulles, accentuen la linearitat de les branques i recorden els dos cervells interconnectats d'algunes obres de Evru (Zush)². Seguim veient la realitat com a art. Seguim veient els arbres com a persones.

Dos til·lers és una simetria invertida formada per dos dibuixos juxtaposats, un d'aquests dibuixos està començat al final de la tardor i l'altre, exactament des del mateix punt de vista, al final de l'hivern. Sense atenció no es pot apreciar la diferència i semblen iguals³.

És un treball d'unes 550 o 600 hores de feina. Una part del procés, com passa sovint, era inconscient; un cop descobert, consistia senzillament en tramar una estratègia que respongués a la necessitat d'estar molt temps a l'estudi. Som hereus de la cultura de l'estudi i del concepte romàntic d'artista, sentim la necessitat d'"una cambra pròpia"⁴, d'habitar els llocs on el caos dels objectes lluita amb l'ordre de les idees, o moltes vegades al revés.

Quina rara sensació la d'un estudi inhabitat des de temps, amb l'espiritu volàtil dels objectes, de les eines, dels materials i dels projectes començats i sense resoldre. La rara sensació

Two Lime Trees is a large-format pencil drawing (303 x 600 cm.) based on two magnificent lime trees over 30 metres tall growing side by side. They are well over one hundred years old because they appear to be about the same size they are now in several paintings by Olivet Legares¹. The way they stand together gives the impression they are keeping each other company, and sometimes they seem to constitute a single collective unit. Their branches have crossed like the two hemispheres of a brain –and the roots must have done the same–. In winter they shed their leaves, showing up the linearity of the branches and they look like the interconnected brains in some of the works by Evru (Zush)². We continue to see reality as art. We continue to see trees as persons.

Two Lime Trees is an inverted symmetry made up of two drawings juxtaposed; one of the drawings was started at the end of autumn, and the other, taken from exactly the same point of view, was started at the end of winter. Close attention reveals the differences, but they may seem identical.³

The work took some 550 or 600 hours to complete. One part of the process, as often happens, was unconscious; once it was discovered it consisted simply in devising a strategy that would respond to the need to spend a great deal of time in the studio. Having inherited the romantic concept of the artist and a culture of the studio-space, we feel the need for "A Room of Our Own"⁴, to inhabit places where the chaos of objects struggles with the order of ideas or, quite often, the other way around.

What a strange sensation we get when we enter a studio that has been uninhabited for a long time, with the volatile spirit of the objects,

d'un quefer actiu i invisible que s'ha apoderat del lloc i que fa i desfà aprofitant-se de la teva absència sense miraments. Decepció de les muses que un dia hi entraren i no hi trobaren el recipientari.

Per molts, del que s'havia tractat era de fer de la creació un acte diferenciat de la resta d'actes, perquè no fou possible la hipòtesi avantguardista de fer de la quotidianitat una creació. Reconquerir, com sigui, el lloc neuronal on s'elaborava la creació, apropiar-se de l'espai mental derivat de la pròpia biografia, del context social o del compromís col·lectiu i reconèixer la intrínseca necessitat de cercar allò que un considerava que podia valer la pena desvelar.

La informàtica i la telemàtica han redefinit el territori autosuficient de l'estudi, el lloc on tot és possible, l'han alleugerit de pes i mesura, l'han desproveït d'ubicació i l'han enriquit, però som allà mateix on érem: sols entre els buits de les xarxes i immersos en canals d'interconnexió⁵.

Els estudis —ens referim al prototip d'estudi habitual a les últimes dècades del XX— eren espais idealitzats. Per tronats que fossin només funcionaven si s'idealitzaven i aquest atribut s'obtenia fàcilment en un procés de triangulació entre espai-mind-obra. Les relacions entre aquests tres vèrtexs no eren necessàriament proporcionals, obres de grans dimensions fetes en minúsculs estudis i foscos locals produïen obres lluminoses. Els estudis eren —són— també presons, habitacles definits per les limitacions imposades pel propi artista, la majoria de vegades com a defensa contra la inseguretat que produeix

of the tools, of the materials and the started but unresolved projects. The strange sensation that an on-going but invisible activity has taken over the place and has been doing and undoing at will, ruthlessly taking advantage of your absence. A disappointment for the muses who came one day only to find that their beneficiary was not in.

For many, what the question was about was making the creative act into something different from other acts, because the avant-garde hypothesis of making everyday life into a creation appeared to be an impossibility. To reconquer, somehow or other, the neuronal location where creation was constructed, to take possession of the mental space that derives from one's own biography, from the social context or the collective contract, and admit the intrinsic need to search for what we consider worth our while to reveal.

Computer science and telematics have redefined the self-sufficient territory of the studio; the place where everything was possible has been divested of its weight and dimensions, they have relieved it of a location and they have enriched it, but we are back where we started: alone in the gaps through the web, submerged in the channels of interconnectivity.⁵

The studios —we are talking about the prototypical studios customary in the last decades of the twentieth century— were an idealized space. However dilapidated they might be, they only worked if they were idealized and this attribute was easy to obtain through a process of triangulation between space-mind-work. The relation between the triangle's three corners was not necessarily proportional, very large works being made

el procés de creació artística. Amb el temps, els estudis acabaven emmettant espai, ment i obra en un nefast procés de simbiosi. L'estudi: "el nom amb el qual els altres, sense certeses on aferrar-nos, emmascarem en realitat una variant refinada de la sala d'espera"⁶.

Arribada la nit, la ciutat dormia, el temps era nostre i el silenci propiciava la creació. Enyorem els estudis i els amics que, com guardians nocturns del temple, hi treballaven⁷. L'artista com a metàfora de la divinitat ve de lluny, almenys de la teoria romàntica del geni, curiosament del mateix romanticisme que també ubica l'artista en una posició nihilista, tràgica i desproveïda de tota concepció transcendent⁸. Res nou sota el sol.

Hi ha una altra tipologia d'espais de creació que no té ubicació ni estructura física. Són espais compostos per una suma de localitzacions que coordinadament permeten la realització d'una obra. Responen a la cultura artística focalitzada en el sistema de producció i distribució cultural més que no pas en l'objecte⁹. Encaixen amb la imatge de l'artista contemporani que actua com un productor a la manera del cinema o d'altres arts, un coordinador de diferents professionals als quals l'artista no cal que aporti la pròpia intervenció manual. Es readapten algunes fórmules ja velles i se'n generen de noves i més intenses per conquerir proximitat i implicació en el context. La mateixa exhibició pública pot comportar l'execució participada, de manera que la producció i la postproducció esdevenen sincròniques. Treballant "en directe" —per emprar una expressió de Martí Manen¹⁰—, l'obra no es podrà visualitzar fins al moment de l'exhibició, si n'hi ha, perquè pot ser que l'exposició no sigui el marc de la comunicació, ni el visual sigui el suport de l'intercanvi, ni l'autoria tingui centralitat. Quants nos hem hagut d'aprendre a dir!

in tiny studios, and dark studios generating work that was luminous. The studios were – are also prisons, a living space defined by the limitations imposed by the artist himself, more often than not as a defence against the insecurity that arises from the process of artistic creation. In time, the studio ended up binding together space, mind and work in a symbiotic process that was disastrous. The studio: "... is the word used by others who, none too certain as how to pigeon-hole us, conceal what is in fact a refined variation of the waiting room"⁶.

When night came the city slept, time was ours and silence propitiated creation. We miss the studios and the friends who, like night-guardians of the temple, used to work there.⁷ The artist as a metaphor of the divinity has come a long way, at least as far back as the romantic theory of the genius, that same romanticism, oddly enough, that also places the artist in a nihilistic, tragic position, devoid of every transcendent conception.⁸ Nothing new under the sun.

There is another typology of spaces for creation that has neither location nor physical structure. These spaces consist of the sum of a number of locations that can be coordinated to allow for the realization of a work. They respond to an artistic culture that focuses less on the object and more on the system of production and cultural distribution.⁹ They fit in with the image of the contemporary artist who functions as a producer, as in the cinema or other arts, a coordinator of different professionals, to whom the artist need not present any manual intervention of his own. Some already time-worn formulas are readapted and new and more intense ones are generated to conquer proximity and implication within the context. Indeed, exhibition in public may involve a participative realization so that production and post-production become synchronic. Working "live"—to use the words of Martí Manen¹⁰—it may not be possible to see the work until the opening of the exhibition, if there is one, because exhibition may not be the right frame of communication, nor visuality the right support for the exchange, the work may have no central core of authorship. What a lot of "negatives" to learn!

¹ Josep Olivet i Legares (1887–1956).

² Per exemple: Zush, Dobrenia, 1990. Impressió digital i tècnica mixta damunt tela. 260 x 200 cm. Col·lecció Josep Suñol, Barcelona.

³ L'art ha emprat estratègies per la transmissió de sentits diferents de la eficàcia comunicativa, hom espera que hi hagi una participació intel·lectualment activa per part de qui rep l'obra. L'accés al coneixement sempre ha requerit un cert esforç, una actitud que no coincideix ben bé amb la pràctica d'un passatempo.

⁴ "Una cambra pròpia" és una referència a l'assaig de Virginia Wolf publicat el 1929 que reclama la necessitat d'un espai de creació per a les escriptores.

⁵ "A vegades em pregunto: i què hi fas aquí al taller, tot sol? I potser s'ho pregunten molts, també. Però és sol que jo he d'estar. Encara que, de fet, sol no hi estic". CRISTÓFOL, L. *Els artistes i els tallers. Espais de refugi. Espais de retret*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2004.

⁶ VÀZQUEZ, E. "Torres Monsó, el rufià", *Presència*, 2-8 novembre, núm 2.123, p. 4.

⁷ "Em resisteixo a pensar que totes les nostres operacions siguin producute de la nostàlgia d'èpoques passades de les que pensavem que el treball de l'artista tenia un sentit. L'art com instrument ens permet una aproximació al real en temps present, és la nostra tasca fer el necessari aquí i ara".

IRAZO, Pello. *Pliegue 12*, 2004 (en relació a l'exposició *Plegues*, Galería Soledad Lorenzo, Madrid, setembre-octubre 2004) [www.opinarte.com/eventos/culturales/6/pliegues].

⁸ VATTIMO, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1989.

⁹ Dos textos clàssics en el vell debat de l'objecte. BURNHAN, Jack-. *Systems Esthetics*. KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996. ISBN 978-84-206-7135.

¹⁰ MANEN, Manel. *Salir de la exposición [si es que alguna vez habíamos entrado]*. Bilbao: Consonni, 2012, p. 27. ISBN 978-84-939858-0-6.

¹ Josep Olivet i Legares (1887–1956).

² For example: Zush, Dobrenia, 1990. Digital print and mixed media on canvas. 260 x 200 cm. Col·lecció Josep Suñol, Barcelona.

³ Art has implemented strategies for the transmission of meaning that are different from communicative efficiency, as we hope for an intellectually active participation on behalf of who is receiving the work. The access to knowledge has always required some sort of effort, an attitude that is not the same as when practicing a passtime.

⁴ "A Room of Our Own" refers to the essay by Virginia Wolf published in 1929 in which she defended the need writers have of a specific space for creation.

⁵ "Sometimes I ask myself: 'what are you doing here in the studio, all alone?' Probably many others are asking the same thing. But alone I must be. And yet, in fact, I am not alone". CRISTÓFOL, L. *Els artistes i els tallers. Espais de refugi. Espais de retret* (Artists and Studios. Spaces of Refuge. Spaces of Retreat). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2004.

⁶ VÀZQUEZ, E. "Torres Monsó, el rufià", *Presència*, 2-8 novembre, num 2.123, p. 4.

⁷ "I am unwilling to think that all our operations are a product of the nostalgia for former times when we believed that artists' work had some meaning. Art as an instrument enables us to come closer to reality in the present time, our task is to do what it takes in the here and now".

IRAZO, Pello. *Pliegue 12*, 2004 (referred to the exhibition *Plegues* (Folds), Galería Soledad Lorenzo, Madrid, September-October 2004) [www.opinarte.com/eventos/culturales/6/ pliegues].

⁸ VATTIMO, Gianni. *Más allá del sujeto. Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1989.

⁹ Two classical texts in the old debate about the object. BURNHAN, Jack-. *Systems Esthetic*. KRAUSS, Rosalind E. *Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass; London, U.K: MIT Press, 1986. ISBN 978-0262610469.

¹⁰ MANEN, Manel. *Salir de la exposición [si es que alguna vez habíamos entrado]* (Getting out of the Exhibition [if we ever got in]). Bilbao: Consonni, 2012, p. 27. ISBN 978-84-939858-0-6.

436046

6481263

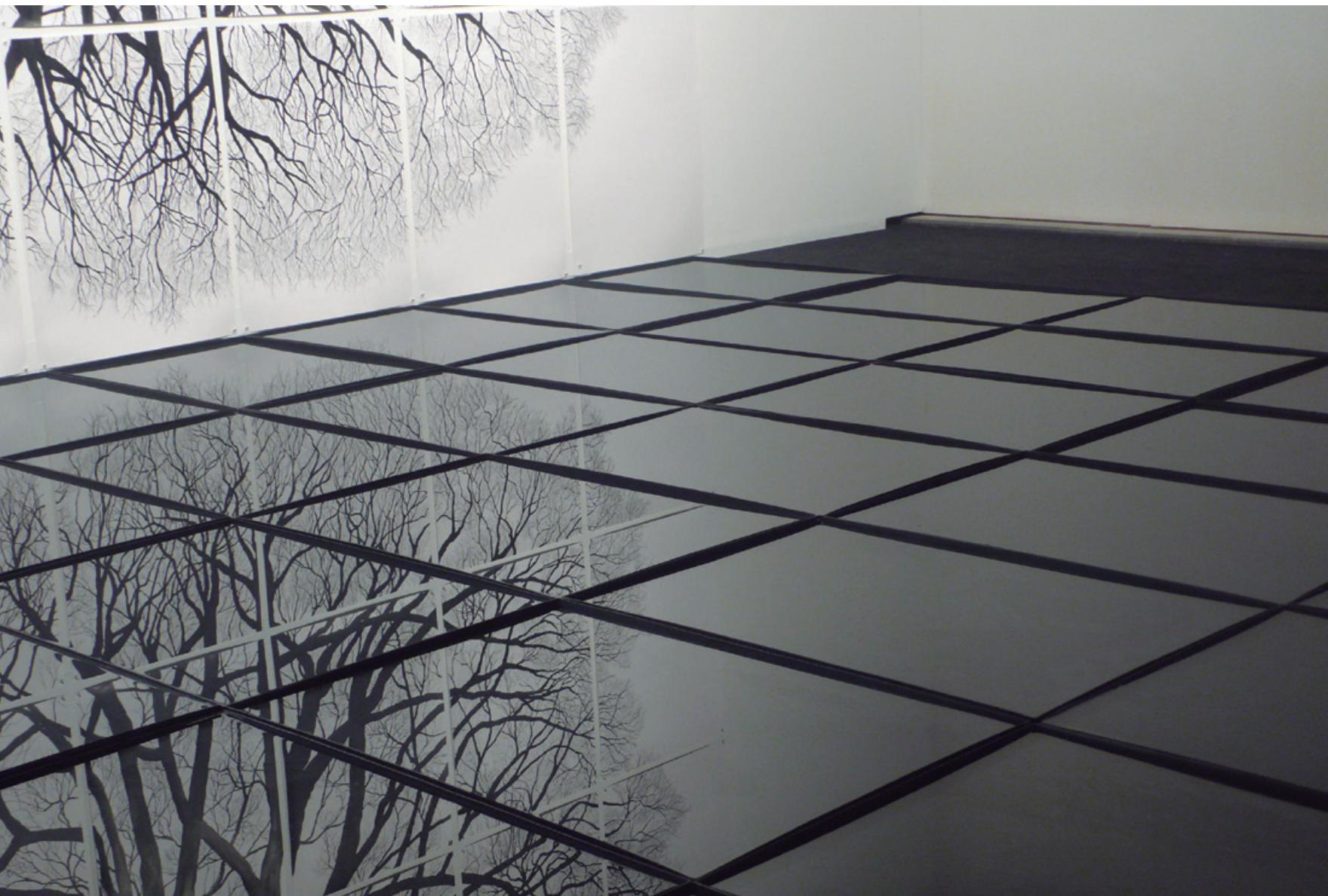
**CODI DE SUBSISTÈNCIA
SURVIVAL CODE**

04518
1384

04489
08088







CODI DE SUBSISTÈNCIA SURVIVAL CODE

La vida quotidiana està plena de "codis", no només de codis imposats per la necessitat de sobreviure col·lectivament, sinó de codis mentals elaborats per un mateix. La gran varietat de pensaments recurrents i repetitius acaben configurant un mapa referencial exclusivament íntim que actua en front de situacions difícils de comprendre; són codis de subsistència, és a dir, construccions mentals a les que recorrem per tal de transitar amb menys desgast emocional per entremig de la incertesa, de l'absurd, de l'incomprendible. *Codi de subsistència* és una obra que intenta evocar aquest territori¹.

L'omnipresència de les imatges a la vida moderna ens ha fet desenvolupar uns mecanismes perceptius capaços d'actuar amb gran rapidesa. Hem après a captar les imatges immediatament i, emprant un sistema que fa intervenir la nostra potent memòria visual, en poques fraccions de segon som capaços de discernir-ne algun significat. Això només indica que el que s'ha vist encaixa amb el que ja havia estat vist i que encara persisteix en l'arxiu visual personal, però no vol dir que realment hagim vist la imatge.

Els artistes hem hagut de desenvolupar enginyoses o irrisòries estratègies per fer més visibles les imatges; per trobar alguna singularitat que faci retenir la mirada en la seva superfície i les reconvertexi novament en imatges opaques, capaces de suportar un escombratge visual que proporcioni, encara que sigui durant unes reduïdes fraccions de temps, la possibilitat d'interpretar més enllà de l'obvi, i permetin una recomposició de significats. Però també, i com a reacció, hem fet invisibles les nostres pròpies obres al

Everyday life is full of "codes", not only the codes imposed by the need for collective survival, but the mental codes that we elaborate ourselves. A wide variety of recurrent and repetitive thoughts gradually lay out an entirely intimate map of references that function when confronted with situations that are hard to understand; they are survival codes, that is to say, mental constructions that enable us to travel through uncertain terrain, the absurd, the incomprehensible, with the least amount of emotional wear and tear. *Codi de Subsistència (Survival Code)* is a work that tries to evoke this territory.¹

The ubiquitous presence of images in our modern lives has made us develop certain perceptive mechanisms that are able to react with great speed. We have learned to seize images immediately and, using a system that requires the intervention of our powerful visual memory, we are able to provide a meaning in fractions of a second. This only indicates that what we have seen fits in with something that we had already seen before and is still stored in our personal visual file, but it doesn't mean that we have really seen the image.

As artists, we have had to develop strategies, clever, ridiculous or both, to make images more visible, to discover some singularity that will make the eye linger on the surfaces and will then reconvert them into opaque images, capable of withstanding the visual sweep that will provide, even for the briefest fraction of time, the possibility of interpreting more than the obvious, allowing for a reconstitution of the meaning. Simultaneously, however, we have made our own works invisible by transforming them into a spectacle; more

convertir-les en espectacle; més que invisibles, les hem fet transparents. De tan grans, fortes, potents, sorolloses, lluminoses, desubicades, esteses, acumulades, insistents, evidents i cares, s'han fet ineffectives. De tan presents s'han tornat absents i, ara, cercar-les demana, cada cop més, fer-ho en llocs menys viciats.

Sense una visibilitat efectiva no és possible el que Pedro A. Cruz² anomena "el cos a cos", la confrontació física i real entre el que mira i el que és mirat, per concloure que la conseqüència de l'estadi d'improductivitat de la imatge seria, ni més ni menys, la supressió de tot el potencial polític del "veure". Al poder subversiu de la invisibilitat que força apostes artístiques, s'hi oposa la "producció de presència" que reivindica Hans Ulrich Gumbert³ per proporcionar un contrapès al desenvolupament exagerat que ha experimentat l'hermenèutica en el camp de les humanitats.

A l'època de la fotografia analògica, Roland Barthes⁴ al intentar respondre a la pregunta: què és el que ens emociona d'una imatge?, va adaptar el terme llatí *punctum* per referir-se a alguna circumstància que potser ni està a la ment del que mira ni a la del fotògraf, però que té el poder real de punxar-nos, com si es tractés d'una sageta que és enviada involuntàriament però amb força des del fons de la imatge cap a un espectador que per poder ser ferit ha d'estar en estat de vulnerabilitat, és a dir, desproveït d'algunes cuitasses⁵. Si no hi ha "cos a cos", l'art es converteix en una qüestió d'ordre lògic, en el domini de codis desxifrables, en una qüestió susceptible d'ésser transcrita, però no pas experimentada. S'anula l'espai que Bachelard⁶, ja als anys 50 de la passada

than invisible, we have actually made them transparent. We have made them so big, strong, powerful, noisy, luminous, rootless, extended, accumulated, insistent, evident and expensive that they have become ineffective. They are so present that they have become absent, and to find them now increasingly requires the search to be carried out in a less vivified environment.

What Pedro A. Cruz² calls the hand to hand confrontation, the physical and real meeting between one who looks and one who is looked at, is impossible unless visibility effectively exists, to conclude that the result of the unproductive state of the image is no less than the elimination of the entire potential of "seeing". The subversive power of invisibility that many players in the art-game are betting on is in opposition to the "production of presence" as put forward by Hans Ulrich Gumbert³ to provide a counterbalance to the disproportionate development of hermeneutics in the field of the humanities.

During the era of analogical photography, Roland Barthes⁴ attempted to answer the question "What is it, in an image, that we are moved by?" He adapted the Latin term *punctum* to refer to some circumstance that may not even be present in the mind of the spectator or of the photographer, but which has the real power to prick us, like an involuntary yet powerful arrow sent from the depth of the image towards a spectator who, to be wounded by it, must be in a state of vulnerability, i.e., unprotected by certain shields.⁵ If the "hand to hand" contact doesn't occur, art falls into the realm of logic, into the domain of decipherable codes, becomes

centúria en deia "espai de reverberació", el lloc on pugui ser factible una altra comunicació, un territori més proper a l'emoció, un estadi intel·lectual menys descriptible però tanmateix real. Ha estat recentment que hem passat de considerar les emocions com una reminiscència d'un estadi gairebé primitiu que calia arraconar de tot discurs a reconèixer-ne obertament la incidència en la manera com cadascú construeix el relat de la realitat.

La psicologia de la percepció ens va demostrar que la nostra manera de mirar és discriminatòria i selectiva perquè ens fa veure prioritàriament el que necessitem. I la física òptica posà de manifest que la representació (visió) del moviment es produeix, de fet, gràcies a una invisibilitat temporal⁷. Excel·lent paradoxa: Es gràcies al que no veiem que ho veiem.

El que no es veu, el que es veu de diferent manera, el que només s'intueix, el que es recorda, el que s'ha vist però s'ha oblidat i mai s'hauria d'haver oblidat, el que s'ha amagat perquè no es pugui veure; aquest és un bon territori per a la creació visual.

La frontera entre allò visible i allò invisible sempre ha estat un lloc adequat a l'expressió poètica. Com qualsevol frontera és un espai difús, una zona en penombra que ens atrau perquè la ment hi pot marcar molts trajectes de fugida i de retorn. Un d'aquests camins d'anar i tornar és l'equació entre la realitat i la representació, un dels enigmes que l'art malda per resoldre, tal com en la física ho permeté l'aplicació de la transformada de Fourier entre l'espai recíproc i l'espai directe i, així, fer possible operar de manera efectiva sobre el que no és perceptible a la visió humana⁸. El somni de Paul Klee fet realitat.

something that can be transcribed but not experienced. Thus, the place where another sort of communication can happen, a territory closer to emotion, an intellectual state that is harder to describe but nonetheless real, the space that Bachelard,⁶ back in the 1950s, called the "space of reverberation", is annihilated. It is quite recently that we have ceased to consider the emotions as something to be swept aside, remnants of an almost primitive stage, and fully recognize the relevance they have in how each of us constructs a personal way to account for reality.

The psychology of perception has proved to us that our way of looking is discriminatory and selective because of the priority it gives to seeing what we need. And optical physics has shown that our representation of movement (vision) occurs, in fact, due to fleeting moments of invisibility.⁷ The delightful paradox is that we see thanks to what we cannot see.

What cannot be seen, what we see differently, what is merely guessed at, what is remembered, what we say and forgot but should never have forgotten, what has been hidden so that it won't be seen; this is good territory for visual creativity.

The frontier between the visible and the invisible has always been an appropriate space for poetic expression. Like any frontier it is a diffuse area, a twilight zone that attracts us because the mind can trace many routes of escape and re-entry. Among such two-way directions is the equation between reality and representation, one of the enigmas that art seeks to resolve, as in physics, by applying the Fourier Transform to reciprocal space and direct space, thereby making it possible to operate effectively on what is not perceptible for human vision.⁸ Paul Klee's dream come true.

¹ *Codi de subsistència* és una obra d'Àlex Nogué inclosa dins del projecte expositiu *Futur variable*, desenvolupat per Bòlit Centre d'art Contemporani (maig-setembre 2011), en el que participaren també Alexandra Daisy Ginsberg & Sascha Pohlepp i Félix Duque. *Futur variable* pretén aportar una reflexió des de l'art a la percepció de la incertesa d'una societat tan canviant com la contemporània. *Codi de subsistència* és una instal·lació formada per un dibuix de gran format, una superfície d'aigua i dos comptadors de segons, pensada per tenir una percepció diferent segons el punt de vista on es troba l'espectador.

PERA, Rosa. "On és el futur abans que l'atrapi el present?". A: *Futur variable*, Bòlit, 2011.

² CRUZ, Pedro. A. *Ob-Scena. La redifinición política de la imagen*. Murcia: Nausícaä, 2008. ISBN 978-84-96633-72-8.

³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of the Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, 2004. ISBN 0-8047-4915-9.

⁴ BARTHES, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. París: Gallimard- Seuil, Cahiers du cinéma, 1980. ISBN 2-07-020541-X.

⁵ "L'estranyesa inquietant", de Freud, es manifesta més eficaç com menys punts de referència té l'individu. Aplicada a l'art esdevé un dels recursos retòrics més buscats i més difícils d'obtenir ja que el llenguatge artístic es construeix amb referències històriques i culturals del mateix art.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté*. París: Gallimard, 1985, p. 216. ISBN 978-2-07-070407-1.

⁶ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000. ISBN 950-557-345-5.

⁷ Les descobertes de la física òptica de Peter Mark Roget el 1824 i Joseph Plateau el 1829, aplicades al precinema, ens ensenyen que és gràcies a la persistència de les impressions retinianes que el cervell pot reconstruir la representació del moviment tot omplint fraccions temporals de dècimes de segon buides d'imatges.

⁸ La teoria física de l'espai recíproc és l'origen d'alguns treballs fets el 2006 i 2007:

NOGUÉ, Alex: *Human Landscape*, 2007; *Reciprocal Space*, 2007; *Paisatge des del Santuari*, 2006 [Consultables a www.alexnogue.com/selected_works.php].

¹ *Codi de subsistència (Survival Code)* is a work by Àlex Nogué within the exhibition project *Futur variable*, carried out at Bòlit Centre d'Art Contemporani (May-September 2011) with the participation of Alexandra Daisy Ginsberg & Sascha Pohlepp and Félix Duque. *Futur variable* intended to contribute an artistic approach to the subject of the perception of uncertainty in a context as susceptible to change as contemporary society. *Codi de subsistència* is an installation consisting of a large-format drawing, a surface of water and two second timers, conceived to be seen differently according to the spectator's position.

PERA, Rosa. "On és el futur abans que l'atrapi el present?". In: *Futur variable*, Bòlit, 2011.

² CRUZ, Pedro. A. *Ob-Scena. La redifinición política de la imagen*. Murcia: Nausícaä, 2008. ISBN 978-84-96633-72-8.

³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of the Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, 2004. ISBN 0-8047-4915-9.

⁴ BARTHES, Roland. *La chambre claire: Note sur la photographie*. París: Gallimard- Seuil, Cahiers du cinéma, 1980. ISBN 2-07-020541-X.

⁵ "The uncanny," as in Freud, will arise more powerfully the fewer points of reference we have available. Applied to art it becomes one of the rhetoric resources most sought for and hardest to achieve, because the artistic language is made up of historical and cultural references from the field of art itself.

FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. London: Penguin, 2003, p. 216. ISBN 978-0141182377.

⁶ BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994. ISBN 978-0807064733.

⁷ The discoveries in optical physics made by Peter Mark Roget in 1824 and Joseph Plateau in 1829, applied to early cinema, showed that it is thanks to the persistence of the impressions on the retina that the brain reconstructs a representation of movement, "filling in" the blind gaps that last fractions of a second.

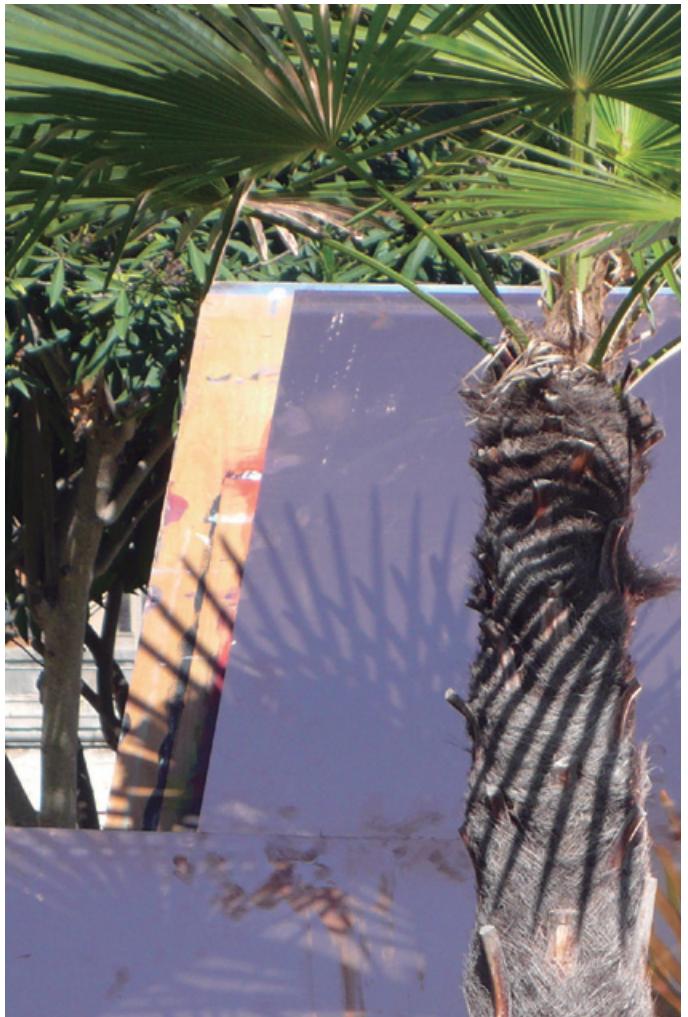
⁸ The theory of reciprocal space (physics) is the basis of several works made between 2006 and 2007: NOGUÉ, Alex: *Human Landscape*, 2007; *Reciprocal Space*, 2007; *Landscape from the Sanctuary*, 2006 [To be consulted at www.alexnogue.com/selected_works.php].



**RES LI VA SER ALIÈ/ RES LI SERÀ ALIÈ
NOTHING WAS ALIEN TO HIM/ NOTHING WILL BE ALIEN TO HIM**









RES LI VA SER ALIÈ/ RES LI SERÀ ALIÈ

NOTHING WAS ALIEN TO HIM/ NOTHING WILL BE ALIEN TO HIM

"Creem art per tal de derrotar o, com a mínim, desafiar la mort? Per transcendir-la, per posar-la al seu lloc? Em pots prendre el cos, em pots prendre tota la matèria flexible de dins del meu crani, on s'amaga la poca lucidesa i imaginació que tinc, però no pots prendre'm el que he fet amb ella"¹. És la por a la mort, la motivació subterrània que guia la pretensió humana de transcendir-la? És un sentiment tan arrelat a l'existència i alhora tan ximple, que la raó no pot superar?

Els arbres, si no són talats tenen vides biològiques molt més duradores que les dels mamífers, tenen més temps per impregnar-se dels fets de l'entorn, grafiar-ho en els anells del seu tronc i guardar-ho com si fossin arxivers curosos del que ha succeït.

El tema d'un vídeo de 47" de durada *Nothing Of The Human Being Was Irrelevant For It*, de l'any 2008², va tenir continuïtat en el projecte *Res li va ser aliè/ res li serà aliè* participat amb 5 artistes més, becats del 2011 al 2012 pel Centre Cultural La Mercè de Girona per executar el II Projecte de Creació en Gravat³.

Les tècniques d'estampació japonesa arrosseguen la illusió ancestral d'endur-se l'ànima de les coses. Actuen per substitució. Les tècniques occidentals, la pretensió de copiar-la. Actuen per simulació⁴. Substitució i simulació són dos dels sistemes retòrics més emprats per l'art contemporani. Passat i futur són els límits d'un segment temàtic. Suficient territori per a una creació compartida.

Fem ús de les imatges a una velocitat estratosfèrica, i les gastem. Endebades cerquem les poques imatges apropiades que

"Do we make art to defeat death or at least to defy it? To transcend it, to put it in its place? You can take my body, you can take all the flexible matter from inside my skull, the hiding place of what little sense and imagination I possess, but you cannot take away what I have done with it.¹ Is our fear of death the subterranean motivation for the human striving to transcend it? Is it that this feeling is so rooted in our existence yet so foolish that reason is unable to overcome it?

If trees are not cut down they have a biological lifespan far longer than mammals, they have more time to take in the facts of their environment, write them down in the rings of their trunk and keep them as if they were the carers of the archives of all that has taken place.

Nothing Of The Human Being Was Irrelevant For It, a 47'long video made in 2008,² was followed up by the project *Nothing was Alien to Him/ Nothing will be Alien to Him* carried out by five artists with a grant from the Centre Cultural La Mercé in Girona for the realization of Project 2 of Creative Printmaking during 2011 and 2012.³

Japanese printmaking techniques entail the ancestral belief that the soul of things is taken away. They function by substitution. Western techniques aspire to reproduce it. They function by simulation.⁴ Substitution and simulation are two of the rhetoric systems most frequently used by contemporary art. Past and future are the limits of a thematic segment. Sufficient territory for a creation to be shared.

We make use of images at enormous speed and we wear them out, seeking however for the few appropriate images still left, when

queden, tal vegada no en quedí cap. El fracàs de la mirada expressat als versos de Charles Wright: "When what you write about is what you see, / what do you write about when it's dark?"⁵. I és fosc.

L'angoixa de desenterrar el sentit i veure si en queda alguna cosa, com en el meravellós intent d'Òscar Padilla, alertant-nos d'una de les grans trampes dels llenguatges visuals: "la reducció de la interpellació a l'espectador a qüestions físiques, siguin òptiques o objectuals"⁶. La convicció —o el desig— de poder diluir la tradicional dissociació entre forma, contingut i referència.

No sé si mai s'aconsegueix dir el que es vol dir, entre altres coses perquè és en el mateix procés de dir on s'acaba clarificant el que es volia dir i, per tant, no es podia conèixer d'antuvi el que es volia dir, si més no de forma precisa. Alguna cosa semblant al principi d'incertesa de Heisenberg, la dificultat de conèixer bé dues qualitats de les partícules alhora.

Tots sabem com de difícil és pensar imatges noves, com de fàcil és recompondre a la ment imatges existents, i l'impossible que és establir un alt nivell de versemblança d'unes o altres amb la seva construcció visual i física. "Sol passar que l'obra acabada és aliena i, a vegades, està renyida amb el que l'artista sentia o desitjava expressar quan va començar. En el millor dels casos, l'artista fa el que pot en lloc del que vol", ens diu amb la comprensió que li donà la pràctica de l'ofici Louise Bourgeois⁷. I Rafael Argullol en una preciosa recopilació de notes de l'any 1995 centrà la síntesi d'aquesta impossibilitat en el llenguatge: "La veritat

perhaps there are none. The gaze defeated, as expressed in the verses of Charles Wright: "When you write about what you see, / what do you write about when it's dark?"⁵ And it is dark.

As in the wonderful attempt by Oscar Padilla, the anguish of unearthing the meaning to see if there is anything left of it warns us of one of the great traps in visual language, "when addressing the spectator is reduced to a merely physical matter, be it optical or objectual."⁶ The belief —or the desire— that we will be able to dissolve the traditional dissociation between form, content and the referent.

I don't know if we ever succeed in saying what we wanted to say. One of the reasons is that it is in the very process of saying that it finally becomes clear to us what it was. Thus, we are unable to know beforehand what we wanted to say with any degree of precision. This is not far from Heisenberg's "Uncertainty Principle" regarding the impossibility of gaining an exact knowledge of two qualities of a particle at the same time.

We all know how difficult it is to think of new images, how easy it is to recompose existing images in our mind and how impossible it is to establish a high degree of coherence of either of the two with its visual construction. "It often occurs that the finished work is alien, often even opposed, to what the artist felt or intended to express in the first place. In the best of cases, the artist does what he can instead of what he wants" says Louise Bourgeois⁷, whose understanding was gained through professional practice. And in a precious collection of notes in 1995,

existeix però no es pot expressar. Allò que expremem, per contra, ja no és veritat. Aquí rau l'essència del llenguatge: el llenguatge és el refugi que *naturalment* hem construït per protegir-nos de l'escandalosa existència de la veritat (*L'essència del llenguatge*)⁸. Aquesta angoixa expressiva trobà resposta, almenys per la part de qui mira, en el famós *El que es veu, és el que es veu* de Donald Judd. Aquesta hagués estat, finalment, una fórmula tranquil·litzadora si no fos que l'acte de mirar sempre és un acte contaminat.

El més essencial del que fa l'artista i el més essencial del que rep qui mira l'obra tenen poques coincidències. L'espai comunicatiu més potent és en el buit que hi ha entre l'obra i el que la mira. Un espai que ens passa desapercebut perquè els artistes ens centrem en la voluntat de dir i l'espectador es concentra en la obligació d'interpretar. El focus és en el llenguatge, ens explica Víctor Sunyol: "No es tracta de crear un llenguatge per expressar unes idees, sinó fer servir el llenguatge per crear unes idees que només poden existir en el llenguatge mateix. Aleshores, en la creació de l'escriptura es forma un triangle que té els vèrtex en el qui escriu, el llenguatge i el dir. Entre aquests tres vèrtexos es conjura la cosa dita"⁹.

L'espectador ansia identificar-se amb un to de veu que li sigui proper per poder escoltar el que desitja escoltar. Hi té dret. L'artista, en mig del caos acústic, cobeja trobar-hi la seva pròpia veu i emetre-la. En té necessitat. A vegades, succeeix —ens diu Cees Nooteboom¹⁰— que una obra es dirigeix justament a un objectiu en el teu interior que alberga un enigma semblant a l'expressat en la pròpia obra. Feliç coincidència!

Rafael Argullol centered the synthesis of this impossibility on language: "Truth exists but it cannot be expressed. On the other hand, what we express is no longer the truth. Here lies the essence of language: Language is the refuge that we have naturally constructed to protect ourselves from the outrageous existence of the truth. (The Essence of Language)"⁸. An answer can be found to this expressive anguish in Donald Judd's famous statement "What you see is what you see". This might be comforting if it weren't for the fact that to observe is a contaminated act to begin with.

The most essential part of what the artist says and the most essential part of what the observer of the work receives have few matching coincidences between them. The most potent communicative space is in the void that exists between the work and the observer. A space that we are not aware of because artists are intent on their will to say and spectators are intent on their will to interpret. Victor Sunyol explains that the focus is on Language: "It is not a question of creating a language to express certain ideas but of using language to create certain ideas that can only exist within the language itself. Thus, the creation of writing is a sort of triangle, the three angles of which are he who is writing, the language, and the act of saying. Between these three vertex arises what is said."⁹

The spectator desires to identify with a tone of voice to which he feels akin, to be able to hear what he wants to hear. It is his right to do so. The artist, submerged in the acoustic chaos, longs to find his own voice and emit it. It is his need to do so. It sometimes happens —says Cees Nooteboom¹⁰— that a work is precisely addressed at an objective inside of you that embodies an enigma similar to the one expressed in the work itself. A happy coincidence!

¹ BARNES, Julian. *Res a témer*. Barcelona: Angle, 2010. p. 235. ISBN: 978-84-92758-76-0.

² www.alexnogue.com/videos.php?p=25

³ Els artistes becats en el projecte II Beca de Creació en Gravat Contemporani, Centre Cultural La Mercè, 2011 foren: Clara Pérez Bieto (<http://vimeo.com/user11083606/videos>), Marta Córcoles (www.martacorcoles.net), Cesc Pujol (<http://cescpujol.blogspot.com>), Dolça Vilallonga (www.dolcavilallonga.org). Coordinació: Sebi Subirós (www.lupusgrafic.com, <http://sebi-cursosdegravat.blogspot.com.es>).

⁴ Tècnicalement el projecte va consistir en dues parts: 1. Capturar el tronc d'un vell pi que havia existit al claustre de l'edifici del s. XIV de La Mercè de Girona, fent una estampació japonesa directa del tronc. 2. Evocant la narració que fa Plínio del mite del ceramista Butades, obtenir l'ombra d'una jove palmera de la plaça de Catalunya i traslladar-la al paper amb una estampació a l'aiguatinta de gran format. Dos arbres com dos testimonis silents i passius dels esdeveniments urbans passats i dels futurs. Projecte exposat al Centre Cultural La Mercè, Girona (12/04/2012 - 15/06/2012).

⁵ Quan el que escrius és sobre el que veus, / què escrius quan és fosc?
WRIGHT, Charles. *Littlefoot. A poem/Potrillo. Un poema*. Barcelona/Mèxic: Vaso Roto Ediciones, 2011, p. 174. ISBN 978-84-938087-8-5.

⁶ PADILLA, Óscar. *La invisibilitat del sentit. Anàlisi de l'espai pictòric geomètric entès com una síntesi de temps* [Tesi doctoral]. Barcelona: Facultat de Belles Arts, UB, 2012. (Inèdita en el moment de redactar aquest text i només consultable *in situ*. Properament accessible a Dipòsit Digital de la UB: <http://diposit.ub.edu>)

⁷ BOURGEOIS, Louise. *Deconstrucción del padre/Reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis, 2002. p. 13. ISBN 978-84-7738-988-8.

⁸ ARGULLOL, Rafael. *El caçador d'instants. Quadern de travessia. 1990-1995*. Barcelona: Destino, 1996. p. 69. ISBN 978-84-233-2684-5.

⁹ Entrevista realitzada per *Morir de Frio* (www.morirdefrio.com), plataforma de difusió i crítica de la cultura contemporània, a Víctor Sunyol feta per Anna Dot, Sergi Egea, Palma Lombardo, Alba Vilamala. [<http://vimeo.com/39405711>].

¹⁰ NOOTEBOOM, Cees. *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Madrid: Siruela, 2007. p. 70. ISBN 978-84-9841-135-5.

¹ BARNES, Julian. *Nothing To Be Frightened Of*. London: Jonathan Cape, 2008.

² www.alexnogue.com/videos.php?p=25

³ Grant II for Creative Contemporary Printmaking, La Mercé Cultural Centre, 2011, awarded grants for this project to the following artists: Clara Pérez Bieto (<http://vimeo.com/user11083606/videos>), Marta Córcoles (www.martacorcoles.net), Cesc Pujol (<http://cescpujol.blogspot.com>), Dolça Vilallonga (www.dolcavilallonga.org). Coordinator: Sebi Subirós (www.lupusgrafic.com, <http://sebi-cursosdegravat.blogspot.com.es>).

⁴ Technically the project consisted of capturing the trunk of an old pine tree that had been in the cloister of La Mercé, a 14th century building in Girona, by making a Japanese print directly from the trunk. And, recalling the story told by Pliny about Butades the Potter, to take the shadow of a young palm-tree in Barcelona's Plaça Catalunya and transfer it onto paper by means of the large-format aquatint technique. Two passive and silent witnesses of events in the city, past and future respectively. Shown at the La Mercé Cultural Centre, Girona (12/04/2012 - 15/06/2012).

⁵ When you write about what you see, / what do you write about when it is dark?
WRIGHT, Charles. *Littlefoot. A poem/Potrillo. Un poema*. Barcelona/Mèxic: Vaso Roto Ediciones, 2011, p. 174. ISBN 978-84-938087-8-5.

⁶ PADILLA, Óscar. *La invisibilitat del sentit. Anàlisi de l'espai pictòric geomètric entès com una síntesi de temps* (The Invisibility of Sense. The analysis of geometrical pictorial space understood as a synthesis of time)[PHD Thesis]. Barcelona: Facultat de Belles Arts, UB, 2012. (Unpublished at the time of writing, it can be consulted *in situ*. Soon available through the UB digital archives at <http://deposit.ub.edu>).

⁷ BOURGEOIS, Louise. *Deconstruction of the Father/Reconstruction of the Father*. MIT Press. p. 384. ISBN 0-262-52246-2.

⁸ ARGULLOL, Rafael. *El caçador d'instants. Quadern de travessia. 1990-1995* (Hunter of Moments. The logbook). Barcelona: Destino, 1996. p. 69. ISBN 978-84-233-2684-5.

⁹ Víctor Sunyol, interviewed by Anna Dot, Sergi Egea, Palma Lombardo and Alba Vilamala for *Morir de Frio* (www.morirdefrio.com), a website for the diffusion and critique of contemporary culture (<http://vimeo.com/39405711>).

¹⁰ NOOTEBOOM, Cees. *El enigma de la luz. Un viaje en el arte* (The enigma of Light. A journey through art). Madrid: Siruela, 2007. p. 70. ISBN 978-84-9841-135-5.



