UNIVERSITAT DE BARCELONA

Iconofania i ontosi

La imatge com a experiència reveladora

Joan Villaplana i Casaponsa

Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative* Commons**.

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License***.

TESI DOCTORAL

—

ICONOFANIA I ONTOSI

LA IMATGE COM A EXPERIÈNCIA REVELADORA

—

JOAN VILLAPLANA I CASAPONSA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

2026

ICONOFANIA I ONTOSI

LA IMATGE COM A EXPERIÈNCIA REVELADORA

—

ESTUDIS AVANÇATS EN PRODUCCIONS ARTÍSTIQUES

FACULTAT DE BELLES ARTS

—

DOCTORAND:

JOAN VILLAPLANA I CASAPONSA

DIRECTOR DE TESI I TUTOR:

DR. JORDI MORELL I ROVIRA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Figura 1: ***Màndorla esquinçada I.*** Joan Villaplana, 2018.
Escultura d'escaiola, acer i seda natural. De l'interior de la cavitat de la màndorla sorgeixen dos vels de seda negres, un al costat de l'altre
Mides: 72,5 × 45,5 × 25 cm

Els agraïments d'aquesta investigació van dirigits, en primer lloc, a Xavier Melloni per haver guiat un període de meditació de silenci profund a la Cova de Manresa durant el qual es va presentar la primera imatge que, amb el temps, va conduir a intentar representar-la en l'obra d'aquesta tesi doctoral creativa. Aquesta pràctica interdisciplinària ha dut al concepte clau que hi havia al darrere, la *iconofania*, i ha fonamentat tota la recerca teòrica. També cal agrair-li el temps dedicat a la lectura del nucli teològic. Aquest agraïment s'estén a Berta Meneses, mestra zen de Catalunya, per haver ensenyat i fomentat els *zazen* que vaig poder practicar durant aquell període de silenci interreligiós.

En tot el procés investigador, he d'agrair especialment al primer director d'aquesta tesi, Albert Valera, que m'hagi ajudat en un procés de trànsit de l'àmbit visual a l'escultòric, inicialment com a tutor del meu treball final del Màster de Producció i Creació Artística de la Universitat de Barcelona i durant tota la recerca doctoral posterior fins a la seva jubilació. Igualment, al seu successor en aquesta tasca, Jordi Morell, per haver acompanyat el tancament d'aquesta investigació i haver-me donat suport en totes les decisions finals.

Per a la creació d'obra, cal agrair el mestratge dels meus companys dels tallers de la Facultat de Belles Arts Jordi Torras, José Antonio Ares, Mariano Andrés i Rubén Campo per haver-me conduït a les tècniques escultòriques necessàries per realitzar l'obra que demanava aquesta recerca. A l'Enric Teixidó per haver-me permès crear una de les escultures d'aquesta recerca en el cromatisme negre dins la seva investigació doctoral sobre els processos d'anodització de l'alumini per aplicar-los a la pràctica artística.

En la producció d'obra és fonamental agrair tot el treball de la restauradora d'art Anna Bedmar, amb qui, conjuntament amb l'Ariadna Torres, vam aconseguir realitzar dues instal·lacions desafiants en esglésies de molta complexitat. A les dissenyadores Eva Soto i Carme Currius per haver-me ajudat en el coneixement dels teixits necessaris per velar aquelles esglésies. A Josep Barcons, director del Festival Espurnes Barroques, per la seva aposta i suport permanent a l'obra final d'aquesta recerca creativa, *Ascensió*, a l'església del santuari del Miracle, la qual va topar amb els dubtes i la consegüent amputació de part de l'obra per part dels custodis d'una Església desconnectada de la religió del segle XXI que van interpretar erròniament que podria ser qüestionada la seva doctrina de la imatge establerta fa ja més de mil anys. També estenc aquest agraïment al director d'orquestra Juan de la Rubia per haver interpretat la música sacra de Händel ubicant la soprano Alexandra Nowakowski i la trompeta de Robert Vanryne —a qui agraeixo la seva superba interpretació— en una posició elevada darrere els vels per interpretar *The Eternal Source of Light Divine* i convertir aquella instal·lació en una escultura sonora de grans dimensions. També dono les gràcies efusivament al mestre indi del bansuri Shiam Sunders per haver establert un diàleg entre l'espiritualitat hindú continguda en les seves *ragues* i l'altra instal·lació central d'aquesta recerca, *La imatge és cendra*. Per a aquesta intervenció artística agraeixo la complicitat de

Santpedor Art i Creació, especialment en la labor de Joan Ferrer, i a l'Ajuntament de Santpedor i al seu alcalde, Agustí Comas, l'ajut i facilitats per la intervenció escultòrica de l'església del convent de Sant Francesc. A la Fundació Guasch Coranty agraeixo de tot cor haver confiat en aquesta tasca creativa becant aquesta fase de la investigació que va fer possible aquesta gran instal·lació. Igualment, cal agrair la generosa acollida en dues residències de creació al Centre d'Art Contemporani i Sostenibilitat El Forn de la Calç i a la seva responsable, Roser Oduber, durant les quals va sorgir una part de l'obra escultòrica de l'exposició I que es va fer al mateix centre. També a la Taula de les Arts Visuals de la Catalunya Central per premiar el projecte en el seu premi Biennal i al Centre Cultural el Casino per acollir-ne l'exposició. Per últim, en aquest apartat, agraeixo a la Fundació Vila Casas i al seu director artístic, Bernat Puigdollers, haver seleccionat per al seu Premi d'Escultura 2021 i exposat al Museu Can Mario de Palafrugell una de les escultures en pedra d'aquesta recerca creativa que explorava la forma sagrada de la màndorla i la seva llum blanca.

En les tasques investigadores, agraeixo la invitació com a conferenciant de diferents facultats xineses durant els anys previs a l'inici formal de la recerca, en els quals vaig poder explorar els paral·lelismes entre el sublim europeu d'arrel romàntica i el paisatge 山水 *shan shui*, alhora que vaig poder pujar les diferents muntanyes sagrades taoistes i budistes durant aquell període a la recerca de la definició de la bellesa oriental continguda en la seva poesia i pintura, que François Cheng apunta com a manifestació sobtada d'una imatge en el buit, una comprensió que va contribuir enormement en diverses nocions clau d'aquesta tesi. De la mateixa manera, cal esmentar l'agraïment per les diferents invitacions a 王帅 Wang Shuai a l'Academia de Belles Arts de la Universitat de Tianjin, a 曹昆平 Cáo Kūnpíng de la Universitat de les Arts de Nanjing, a 张辉 Zhāng Huī de la Universitat Tecnològica de Xi'an, a 王彬 Wáng Bīn de l'Institut de Comunicació Gràfica de Pequín, a 俞高峰 Yu Gaofeng de la Universitat de les Arts de Mongolia Interior, a 子龙 Zi Long de Three Shadows Gallery Beijing, a 李圳香 Lǐ Zhènxiāng de la Galeria Art23 de Guangzhou, a 斫子 Zhuó Zǐ de l'Associació Nacional de fotògrafs de la Xina i a 陈妮娜 Chén Nīnà, Shanghai. Un agraïment molt especial a 何伊宁 He Yining, per la complexa tasca de traducció i edició a la llengua mandarina del text resultant d'aquest període de recerca, el qual fonamenta la conclusió final d'aquesta tesi, *Absència Essència*, i a l'editorial Jiazazhi per la seva publicació el 2022. En aquest àmbit, agraeixo el suport sempre present del sinòleg Carles Brasó per haver-me obert la porta de la Xina fa vint anys i haver-me donat els consells clau per endinsar-se en aquella cultura inabastable. Igualment faig extensible l'agraïment a Inma González Puy, directora de l'Instituto Cervantes de Pequín i Shanghai, pel seu inestimable coneixement sobre la Xina i l'ajut per endinsar-me en aquest intercanvi cultural durant les exposicions d'obra que vaig presentar als seus dos centres a l'inici de la recerca, coordinades per Belén García-Noblejas, a qui agraeixo aquella

proposta. D'altra banda, cal agrair al Musée Soulages de Rodés la seva acollida en les estades que vaig fer al seu arxiu. A Benoît Decron i Christophe Hazemann, director i director adjunt de la institució, les fructíferes entrevistes mantingudes sobre els mètodes de treball de Pierre Soulages, i l'ajut de la seva arxivera Hélène Marty.

En l'àmbit del pensament, vull donar les gràcies a tots els professors que van fecundar aquesta recerca de vida engegada a la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. El privilegi d'haver tingut Eugenio Trías com a professor de filosofia i haver-lo vist pensar i elaborar la seva filosofia en veu alta em va dur a comprendre el pensament especulatiu com una tasca creativa. Cal mencionar especialment la dedicació d'Amador Vega per fer-nos descobrir a diverses generacions la filosofia de la religió com a forma de coneixement essencial i l'apofàtica com a llenguatge clau. En l'àmbit de la mística interreligiosa, també agraeixo el descobriment de l'experiència visionària que ens va aportar Victoria Cirlot durant aquells anys.

Dono les gràcies molt especialment als meus companys d'estudis d'aquella època, Roger Roca i Laia Colell, amb qui seguim compartint un camí de vida de coneixement. Al primer, per haver dedicat un temps i esforç generós, lúcid i minuciós a la lectura crítica del text final. A la segona, pel seu suport incondicional i les seves converses sempre il·luminadores. Al poeta Gerard Cisneros Cecchini les meravelloses converses sobre apofàtica. Al compositor Ramon Humet poder assegurar que algunes intuïcions sobre musicologia fossin correctes. A Francesc Pubill, doctor sobre el Wittgenstein místic, per les seves lectures atentes del text i dinars per assegurar que tot allò vinculat al seu pensament estigués a lloc. També agraeixo els consells adequats, l'interès i l'escolta setmanal en els viatges de tornada de la facultat a la professora Matilde Grau; aquest agraïment l'estenc igualment als bons consells del catedràtic d'escultura Miquel Planas. A Jacques Audebrand li agraeixo la seva generosa acollida a l'estiu del Poitou francès per poder escriure en silenci. A l'arqueòleg Pedro Sanches li agraeixo molt haver revisat la part teòrica sobre prehistòria i, junt a Andrea Morgenstern, acollir-nos els estius a pensar, dialogar i a escriure sota l'ombra de les alzines sureres de l'Alentejo portuguès. A la Sol i al Manuel Duarte l'ajut en la instal·lació I. A Maiol Baraut, dissenyador gràfic, li agraeixo la intensa dedicació al disseny i maquetació final. A Valentí Rossell, l'extraordinària revisió lingüística del text preservant que tot estigués dit amb un català ben correcte.

Finalment, dono les gràcies a la meva padrina Cristina Masanés no només per la seva lectura del text, sinó també per haver obert la meva vida al pensament filosòfic i crític des de l'adolescència. Al meu pare, artista visual durant setanta anys, per haver-me introduït en la bellesa, el sentiment del sublim vers la natura i la seva recreació en la meva vida, i a la meva mare per haver-me fet comprendre la dimensió immaterial de l'existència humana des de la seva profunda fe. Per últim, a Ariadna Torres, haijin, poeta, artista i companya de vida, per haver-me seguit il·luminant, recolzant i acompanyant en aquest transcurs vital.

RESUM

Iconofania i ontosi. La imatge com a experiència reveladora és una tesi doctoral que hibrida la recerca creativa i teòrica amb el propòsit d'indagar el vincle entre Ser i imatge a través de la manifestació del sagrat en l'art contemporani. Aquesta relació, que fonamenta un coneixement essencial, no es basa només en el seu valor de *representació*, sinó en la *presentació* en potència del sagrat que conté la imatge. Es tracta d'una connexió que aporta una comprensió decisiva de com el temps postsecular pot significar un període de trànsit del Déu al Ser com a fonament de realitat. Aquesta és la hipòtesi inicial a partir de la qual s'investiga la forma que pot adoptar l'experiència artística com a via de coneixement privilegiat d'aquest pas del domini d'una assumpció transcendent i vertical de la realitat al retorn a una comprensió immanent i horitzontal, després de la crítica a les religions, la mort de Déu i la secularització. El moviment de profunditat que significa aquesta metamorfosi religiosa en la qual ha entrat una part influent de les cultures monoteistes, les ha assimilat estructuralment a les religions còsmiques dels seus ancestres, a les que es continuen practicant en múltiples cultures alienes al proselitisme que van estendre i a les principals espiritualitats orientals en un temps de possible síntesi. A partir d'aquestes hipòtesis contextuals, la tesi proposa dues nocions centrals: la *iconofania* i l'*ontosi*.

La noció d'*iconofania* es refereix a la manifestació del sagrat a través de la imatge prèvia a l'enunciat i la raó en un procés que uneix epistemologia i ontologia com a valor de coneixement primordial del Ser. En el desenvolupament del concepte *iconofania*, la tesi explora com la imatge *representativa*, més enllà de ser una entitat mediadora, objecte equívoc de coneixement des de Plató, pot esdevenir *presentació* de coneixement transcendent, font de veritat en ubicar-se en el moment desocultador del Ser i ser-ne part integrant en una operació que concep l'infinit com a finit prèvia a la capacitat intel·lectiva i sensible. L'abstracció i l'estètica negativa seran objecte d'estudi com a llenguatges capaços de mantenir aquesta obertura evitant el parany de la iconoclàstia, reflexió inherent en la representació de qualsevol absolut.

La noció d'*ontosi*, neologisme que introdueix aquesta tesi per expressar la reintegració postexistencial al Ser a la qual es dirigeix una part de l'existència humana després de més de dos mil anys de viure un horitzó escatològic marcat per la deïficació a la qual l'havia de conduir la *theosis*, s'analitza des d'una triple perspectiva: el temps, la llum i l'espai. L'assumpció d'una cronologia lineal, apareguda a causa de la revelació dels monoteismes i la salvació final a la qual s'havia d'encaminar el creient, pot donar pas al retorn a una concepció circular de la cronologia, com la percebien les religions còsmiques i continuen entenent-la múltiples espiritualitats orientals. La llum i la seva visibilitat en els cromatismes extrems s'analitzen com a forma d'acostament al Ser en l'estètica negativa. La representació de l'espai tanca la investigació amb un estudi comparat sobre l'expressió de l'infinit i la vacuïtat a través de l'estètica del sublim en l'art occidental i oriental.

Aquest paral·lelisme durà a la conclusió que l'*art iconofànic* assenyala un retorn al Ser en un procés humà d'*ontosi* que és equivalent a la manifestació permanent i circular en el temps de la vacuïtat en la qual es fonamenten les principals espiritualitats orientals. Des de l'absència a Orient i retornant a l'essència a Occident, s'arriba a un moment de proximitat i síntesi en les cosmovisions més influents de l'actualitat per comprendre un temps marcat per una moneda que gira i que porta el nihilisme en una cara i l'essencialisme en l'altra, ambdues de valor equivalent per viure espiritualment al segle XXI.

PARAULES CLAU

iconologia, iconoclàstia, estètica negativa,
apofàtica, postsecularització

ABSTRACT

Iconophany and Onthosis. Image as a Revelatory Experience is a doctoral thesis which hybridizes creative and theoretical research through enquiring about the relationship between Being and image within the manifestation of the sacred in contemporary art. This relationship –which underpins an essential knowledge– is not solely based on its representational worth, but on the potential presentation of the sacred within the image itself. It deals with an association which contributes to a decisive comprehension on how post-secular time could signify a transitional period from God to Being as a foundation of reality. This is the initial hypothesis from which this research departs, to investigate the form that artistic experience may adopt as a privileged-knowledge path of the transitional gap between a dominant assumption of a transcendental verticality of reality towards a horizontal and imminent comprehension derived from religious criticism, God's death and secularization. The profound movement that this religious metamorphosis signifies –in which some influential monotheist cultures have entered– has been structurally assimilated in ancestral cosmic religions, which in turn continue their practices alien to the pervading proselytists, as well as oriental spiritualities still do in a time of a possible synthesis. Based on these contextual hypotheses, this thesis proposes two central notions: *Iconophany and Onthosis*.

The notion of *iconophany* refers to the manifestation of the sacred through the image prior to statement and reason in a process that unites epistemology and ontology as a primordial value of knowledge of Being. Through the development of the concept of *iconophany* this thesis explores how the *representative* image –beyond existing as a mediating entity, equivocal object of knowledge from Plato onwards– can become a *presentation* of transcendental knowledge, fountain of truth of the unveiling of the Being and being an integral part in a process which conceives the infinite as finite, previous to intellectual and sensitive capacities. Abstraction and negative aesthetics become study objects as languages capable of maintaining openness while avoiding the iconoclastic trap, an inherent reflection in the representation of any absolute.

Onthosis is a neologism which expresses the post-existential reintegration towards the Being, which is directed to a part of human existence after more than two thousand years of living in an eschatological horizon marked by the deification which in turn drove us to *theosis*. *Ontosi* is then analysed within a triple perspective: time, light and space. The assumption of a lineal chronology, which appeared due to the revelation of monotheisms and the final salvation towards which its believers had to follow, could give way to the restitution of a circular-chronology concept as it was perceived by cosmic religions and as is understood by multiple oriental spiritualities. Light and its visibility within extreme chromaticisms are analysed as a means to approach the Being, within the negative aesthetics. The representation of space sums up the research with a comparative study of expressing the infinite and vacuity within the aesthetics of the sublime in Occidental and Oriental art.

This parallelism leads to the conclusion that *iconophanic* art indicates the return to the Being in a human *onthosic* process, equivalent to the permanent and circular manifestation in the vacuity which cements the main oriental spiritualities. From oriental emptiness towards occidental essence, a proximity and synthesis moment is reached within the most current influential cosmovisions in an understanding that this age is characterised by a flipping coin imprinted with nihilism on one side and essentialism on the other, both of equal worth to live spiritually in the 21st century.

KEYWORDS

iconology, iconoclasm, negative aesthetics,

apophatic, postsecularization

ICONOFANIA I ONTOSI.
LA IMATGE COM A EXPERIÈNCIA REVELADORA

I. PREFACI 14
II. INTRODUCCIÓ 17
III. JUSTI FICACIÓ I ESTAT DE LA QÜESTIÓ 27
IV. OBJECTIUS 41
V. METODOLOGIA 45

PRIMERA PART. LA ICONOFANIA

1. ESFERA SAGRADA I ACTE CREATIU 48

1.1. EL SAGRAT I LA GÈNESI DE L'ACTE CREATIU 51
1.1.1. EXPRESSIÓ ARTÍSTICA I COMUNICACIÓ DEL FENOMEN MÍSTIC 54
1.1.1.1. MOSTRACIÓ 55
1.1.1.2. ART 59
1.1.1.3. MÍSTICA I ART 63
1.1.2. ACTE CREATIU I TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC 66
1.1.2.1. LA HIEROGÀMIA MÍSTICA 66
1.1.2.2. LA ICONOFANIA 73
1.1.2.3. LES ESFERES EXISTENCIALS 76
1.1.2.4. EL TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC 80
1.1.2.4.1. L'ART PRIMITIU I L'ART CONTEMPORANI COM ESPAIS DE RELLIGAMENT AMB EL SAGRAT 80
1.1.2.4.2. EL LLENGUATGE ARTÍSTIC COM A MEDIADOR DEL TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC 85
1.1.2.4.3. LES TRES CARACTERÍSTIQUES QUE POSEEIX L'ART ICONOFÀNIC PER DONAR ACCÉS AL TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC 94
1.1.2.4.4. TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC: L'ART COM A ESCALA A LA TRANSCENDÈNCIA O A LA IMMANÈNCIA 96
1.1.3. COMPORTAMENT SIMBÒLIC, ACTE CREATIU I CULTE EN LES PRIMERES MOSTRES D'ART CONEGUDES 100
1.1.3.1. RELLIGAMENT SIMBÒLIC, ICÒNIC I INDICIAL 111
1.1.4. REVELACIÓ I ACTE CREATIU 118
1.1.5. EXPERIÈNCIA VISIONÀRIA I ACTE CREATIU 127
1.1.6. LA FUNCIÓ CULTUAL DE L'ART 133

1.2. EL SAGRAT I LA SEVA REPRESENTACIÓ 146
1.2.1. EL FENOMEN SAGRAT EN LA TRADICIÓ POSITIVA 153
1.2.2. EL FENOMEN SAGRAT EN LA TRADICIÓ NEGATIVA 157
1.2.2.1. LA TRADICIÓ APOFÀTICA EN LES CULTURES MONOTEISTES 157
1.2.2.2. LA TRADICIÓ APOFÀTICA EN LES CULTURES ORIENTALS 172
1.2.3. LA FORMA SORGEIX DE LA SEVA CONDICIÓ LIMÍTROF ENTRE IDOLATRIA I ICONOCLÀSTIA 187

1.3. CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 1 192

2. LA PRESÈNCIA DEL SAGRAT AL SEGLE XXI I LA SEVA MANIFESTACIÓ A TRAVÉS DE LA CREACIÓ ARTÍSTICA 216

2.1. LA PRESÈNCIA DEL FENOMEN SAGRAT AL SEGLE XXI 218

2.1.1. EL GIR TEOFÀNIC: L'ESFERA SAGRADA EN UN MÓN SECULARITZAT 218
2.1.2. L'HOMO RELIGIOSUS EN UN MÓN SECULARITZAT 222
2.1.3. EL VINCLE ONTOLÒGIC-RELIGIÓS DE L'HOMO RELIGIOSUS 229
2.1.4. ESPAI I TEMPS DE L'HOMO RELIGIOSUS ACTUAL 232
2.1.5. MITE I LOGOS EN TEMPS CONTEMPORANIS 237
2.1.6. SOCIETAT DE LA INFORMACIÓ I INTEL·LIGÈNCIA ARTIFICIAL PER L'HOMO RELIGIOSUS 240
2.1.7. LA SECULARIZACIÓ COM A REALITAT RELIGIOSA IMMANENT 249
2.1.8. EL TEMPS POSTSECULAR 256

2.2. LA MANIFESTACIÓ DEL FENOMEN SAGRAT A TRAVÉS DE LA CREACIÓ ARTÍSTICA DESPRÉS DEL GIR TEOFÀNIC 260

2.2.1. LA MANIFESTACIÓ DEL SAGRAT EN L'ART MODERN 260

2.2.1.1. L'ECLOSIÓ DEL SAGRAT EN L'ART MODERN 260
2.2.1.2. EL SAGRAT HABITA EN EL LÍMIT DE LA FORMA I ES TROBA DESCONSTRUINT-LA 265
2.2.1.3. EL SAGRAT EN L'INFORMAL I ELS MODES ELEMENTALS DE LA MATÈRIA 267
2.2.1.4. FORMES DE MANIFESTACIÓ DEL SAGRAT EN L'ART MODERN: FORMES CATAFÀTIQUES I FORMES APOFÀTIQUES 270
2.2.1.5. ART ABSTRACTE I CULTE 271

2.2.2. ABSTRACCIÓ I ESSÈNCIA 280
2.2.3. IDOLATRIA I ICONOCLÀSTIA EN EL CONTEXT POSMODERN 284

2.3. CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 2 286

SEGONA PART. ONTOSI

3. TEMPS I ONTOSI 298

3.1. VERS UNA NOVA CONCEPCIÓ DEL TEMPS 301

3.1.1. EL MITE I EL TEMPS AL SEGLE XXI 303
3.1.2. L'ETERN RETORN AL GRAN TEMPS 306
3.1.3. PROGRÉS IL·LUSTRAT I ART MODERN 310
3.1.4. MITE I LOGOS EN LA CREACIÓ ARTÍSTICA CONTEMPORÀNIA 313
3.1.5. ANCORATGES ONTOLÒGICS I EQUILIBRI ONTOCRONOLÒGIC 316
3.1.6. L'ART COM A ANCORATGE ONTOLÒGIC 320
3.1.7. GIR TEOFÀNIC, AVANTGUARDES ARTÍSTIQUES, ABSTRACCIÓ, LLENGUATGES NEGATIUS I RETORN AL SER 322
3.1.8. LA FI DE LA HISTÒRIA I LA NOSTÀLGIA MODERNA DEL TEMPS CIRCULAR 325
3.1.9. NOSTÀLGIA DE SER, NOSTÀLGIA DE TEMPS CÍCLIC 327
3.1.10. ESCISIÓ ENTRE HUMANITAT I NATURALESA 329

3.2. ONTOSI, ONTOPOIESI I ONTOSOFIA 331

3.2.1. EL PAS DE LA THEOSIS A L'ONTOSI I L'EQUILIBRI ENTRE MITE I LOGOS 331
3.2.2. ONTOSI 334
3.2.3. ONTOPOIESIS 343
3.2.4. ONTOSOFIA 344

3.3. CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 3 346

4. LLUM I SILENCI 362

4.1. AL LLINDAR DEL COLOR NEIX LA ICONOFANIA 364

4.2. LA LLUM NEGRA 382

4.3. LA LLUM BLANCA 421

4.4. CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 4 436

5. ESPAI I INFINIT 440

5.1. ABSÈNCIA-ESSÈNCIA: EL SAGRAT I EL SUBLIM 441

5.1.1. EL DÉU AMAGAT RERE DEL SUBLIM. 441
5.1.2. LA DESCONEXIÓ DE LA BELLESA I EL SAGRAT 452
5.1.3. L'ONTOSI A TRAVÉS DE LA FIGURACIÓ DEL SUBLIM OCCIDENTAL 454
5.1.4. LA VACUÏTAT A TRAVÉS DEL SUBLIM A LES ARRELS DE L'ESTÈTICA DEL PAISATGE A L'EXTREM ORIENT 472
5.1.5. ABSÈNCIA-ESSÈNCIA 479
5.1.6. L'ONTOSI A TRAVÉS DE L'ABSTRACCIÓ APOFÀTICA DEL SUBLIM 485

5.2. CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 5 499

VI. CONCLUSIONS 504
VII. GLOSSARI 532
VIII. BIBLIOGRAFIA 549
IX. ÍNDEX DE FIGURES 565

I.

PREFACI

Aquesta investigació doctoral s'origina a partir d'un acte creatiu provinent d'una visió momentània. D'una veritat visual apareguda en un dia i una hora concreta, es va obrir un llarg procés de creació d'imatges amb un llenguatge basat en la negativitat plàstica.

La primera pregunta que pretén obrir aquest treball és si la visió que antecedeix l'acte creatiu prové del pensament o és el pensament el que es desplega a partir de la visió, una disjuntiva que incita a analitzar si l'experiència és fundacional o és l'acte de pensar el que antecedeix. Es tracta d'una antiga qüestió epistemològica de difícil resposta. Tanmateix, avivar-la de nou permet comprendre millor l'horitzó creatiu actual al tractar el que hi ha més enllà de la finitud.

L'obertura de significació que demana aquesta pregunta no persegueix una ambigüitat evasiva, sinó que retrotreu novament a la diferenciació que Aristòtil introduí entre *episteme* i *sophia*, segons la qual la primera aporta coneixement tancat, mentre que la segona queda oberta a la revelació.[1] La qüestió parteix de l'experiència espiritual, de la visió prèvia a l'acte creatiu en aquest cas, a partir de la qual es fonamenta el llenguatge. En aquesta obscura cruïlla és on rellueix el Ser a partir del qual es pot redefinir la condició humana. Un fons en què cal revisar l'ontologia, sent l'art un camí metafísic amb una llum diferent de la de la raó.

La visió inicial va ser un negre profund amb una forma de difícil determinació flotant damunt d'un negre encara més obscur.

[1] Aristòtil. (s. IV a.C./1995). *Ètica nicomquea*. Barcelona: Fundació Bernat Metge. Llibre VI.

Figura 2: ***Setanta mil vels VII.*** Joan Villaplana, 2022-2026
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 110×183 cm

II.

INTRODUCCIÓ:

L'OBSCURA

VISIBILITAT DEL SER

Les siluetes de mans humanes que es poden trobar en les coves pintades arreu del món durant el final del període paleolític ens transporten a un acte religiós que unia l'ésser humà amb l'inefable a través de la imatge. Aquestes accions simbòliques i altres registres trobats d'homínids anteriors a l'*homo sapiens* i al neandertal porten a pensar que l'*homo religiosus* és una definició que engloba tota l'espècie humana per la seva inherent condició religiosa, la qual ha conduït a la conducta artística des de temps remots fins al segle XXI. Davant la consciència de límit existencial, el contacte amb el sagrat ha sigut sempre una via de redempció humana en oferir una experiència més enllà de la finitud. En totes les cultures, l'ésser humà ha trobat en el sagrat potència màxima de Ser; per tant, ha buscat l'experiència unitària amb el seu origen el qual desborda qualsevol límit, inclòs l'existencial, que és la seva preocupació essencial. Gràcies a la vivència d'aquest traspàs de límits, l'humà és transportat a una experiència pacífica d'adualitat en la qual retorna a la unió amb el Ser a través de la imatge per salvar-lo de la caiguda a l'existència dual que l'havia escindit. Des del seu origen, l'art ha sigut una eina per moure's a banda i banda en els límits entre l'existència i el Ser.

D'aquesta forma, transmutar el que és infinit en finit per permetre a l'ésser humà transitar del finit a l'infinit ha sigut una tasca fonamental de l'art, la música i la poesia. Com recordava Raimon Panikkar, l'home cerca l'infinit, però el cerca en el finit perquè no té altre lloc on cercar-lo.[2] Vint-i-cinc segles enrere, Plató va posar els fonaments de l'estètica occidental en anunciar que la bellesa és el signe de l'existència d'un altre ordre més elevat quan va treure el ritual màgic de l'art de la cova per introduir-hi la filosofia.[3] A partir del neoplatonisme i de les cultures posteriors amb una concepció dual i transcendent de la realitat, aquest ordre superior es va associar a un absolut monàdic o a una noció d'unitat infinita, a un Déu, a un cel encantat on l'ésser humà hi prolongaria una existència santa i eterna. Seguint la intuïció platònica, la bellesa va esdevenir una crida cap al diví en les tradicions occidentals i l'aptitud de l'artista va ser la de transformar el real en ideal transfigurant-lo. Aquesta transfiguració del real a un ideal de bellesa que comunicava amb una concepció del transcendent ha estat la base de l'estètica europea durant segles.

Avui, l'art sacre difícilment pot connectar amb l'espectador a través d'una bellesa clàssica en decadència després de la revolució romàntica, l'ascens del sentiment del sublim i la fascinació per la foscor de la lletjor, la qual hauria de remetre a l'ordre superior anunciat per Plató. Si aquest ordre superior estava associat a una transcendència, no pot ser vehiculat per les teologies tradicionals que fonamentaven una realitat dual després de la caiguda dels

[2] Pannikkar, Raimon. (2012). *Espiritualitat, el camí de la vida*. Barcelona: Fragmenta. p. 111.
[3] Plató. (s. IV aC/1983). *Diàlegs. El convit*. Vol. VI; (s. IV aC/1990 i 1992). *Diàlegs. La República.* Vol. XI i XII. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

teismes que va il·lustrar la crítica nietzscheana i l'adveniment d'un temps immanent quan ja no queda ningú allà dalt, sinó que el sagrat sorgeix de la base al sacralitzar-se el món per convertir el cel en matèria còsmica. En altres paraules, després de la decadència de la bellesa i l'esfondrament de les teologies tradicionals, la forma i el contingut de l'art sacre van entrar en crisi a Europa i a altres regions sota la seva influència religiosa, han sigut transformats i s'obren a noves perspectives al segle XXI quan artista i receptor poden connectar d'una altra manera a través d'una sensibilitat i d'una noció immanent del sagrat que condueix a una concepció essencial de la realitat, per una banda, o a una fonamentació nihilista d'aquesta realitat, per l'altra, les quals connecten amb les místiques tradicionals i estableixen ponts amb les principals tendències espirituals d'Orient.

Partint de la teoria de la hipotètica religiositat xamànica del paleolític per comprendre l'origen de la imatge, aquesta investigació començarà indagant sobre les relacions entre primitivisme i revolució moderna. Es tracta d'un vincle llargament estudiat des de l'àmbit estètic i formal, però no suficientment des d'una perspectiva religiosa com aquí s'abordarà, entenent que aquest vincle no ha sigut prou assenyalat des d'una lectura espiritual a partir de la qual emana la pulsió artística des dels seus orígens, ja sigui presa amb una voluntat sacra, ja sigui profana. Amb aquest primer objectiu a la vista, es farà una lectura de la revolució moderna com a transformació espiritual integral, abans que estètica, política o social, missions derivades de la conversió religiosa que significà aquest canvi de paradigma per la cultura europea i de tota la influència que generà en el món occidental. Per aportar un primer marc de context a la recerca, sorgirà una hipòtesi inicial que indagarà en com la creació contemporània basada en la modernitat manté un paral·lelisme amb les imatges primitives més enllà del seu esperit fundacional: aquest sorgeix d'una proximitat estructural de les seves espiritualitats. La caiguda dels teismes en la cultura europea dels darrers dos segles no va significar la fi de les religions, com s'havia anunciat, sinó que va resultar ser-ne una transformació que ha comportat un desplaçament de la qüestió religiosa passant d'una transcendència vertical a una d'horitzontal en tenir un *deus absconditus* o un Déu difús immers en àmbits fora dels temples sotmesos a pulsions religioses sota una suposada secularització o laïcitat. Aquesta investigació anomenarà aquesta metamorfosi religiosa contemporània *gir teofànic*: gir perpendicular de la sacralitat al passar del domini d'una assumpció transcendent, vertical i clarivident de la realitat a una d'immanent, horitzontal i difusa, després de la crítica a les religions, la mort de Déu i una secularització que, com a part del programa del cristianisme, encara mantenia el Déu difús o amagat. D'aquesta forma, la primera hipòtesi d'aquesta investigació per contextualitzar el fenomen del sagrat en la creació contemporània és que aquest *gir teofànic* és el que aproxima l'espiritualitat postsecular del món occidental a l'hipotètic xamanisme que practicaven les comunitats paleolítiques.

Igualment, aquesta horitzontalitat del sagrat connectà amb la cultura oriental, una qüestió que amplia aquesta hipòtesi. Transitar del que és finit a l'infinit també ha sigut la tasca de l'art oriental. Des d'una concepció immanent de la realitat, la tradició d'origen taoista que es va mesclar amb el budisme **महायान** *mahāyāna* i va esdevenir el 禅 *chán* o zen, va orientar la pintura cap al paisatge com a màxima expressió d'un afany de comunió amb la natura a través de la vacuïtat. Com es veurà al final de la tesi, en un estudi que presentarà aquesta investigació sobre els paral·lelismes existents entre l'espiritualitat subjacent en l'estètica contemporània occidental del sublim hereva del Romanticisme i l'estètica oriental a través del tractament de la natura basada en la pintura tradicional 山水 *shan shui*, existeix una forta connexió formal entre les dues estètiques per la proximitat espiritual contemporània que hi ha entre la transformació religiosa esdevinguda a Occident, que ha comportat un sentit immanent del sagrat, i les espiritualitats orientals, immanents en la seva essència; això explicarà l'interès actual a crear ponts amb aquelles cultures i l'atracció cap a la seva estètica. El nihilisme inherent en la cultura oriental causat per la recerca del buit com a element sagrat i inefable voreja el llenguatge negatiu, que serà objecte d'estudi principal d'aquesta tesi, tal com ha esdevingut llenguatge necessari a Occident per tractar el sagrat quan aquest també s'ha orientat cap al nihilisme, com ja havia anunciat la seva mística tradicional a través d'un nihilisme extramurs des de feia segles que assenyalava el Déu en el buit a través de la seva via negativa. Només cal recordar com al segle XIV el Mestre Eckhart va ser condemnat per afirmacions com «Demano a Déu que em buidi de Déu».[4]

A partir d'aquesta contextualització espiritual i religiosa, un cop analitzada l'aparició de la imatge i prèviament a l'anàlisi de com la seva representació artística pot acostar el fenomen sagrat a la seva expressió contemporània, la qüestió principal que plantejarà aquesta recerca és com la imatge esdevé una forma de coneixement prèvia a l'enunciat i la raó que aporta una llum teològica i ontològica diferent a partir de la qual comprendre l'adveniment d'un temps marcat pel pas del Déu al Ser. La pregunta deriva en les dues hipòtesis fonamentals de la recerca que duen als dos conceptes clau que li donen el títol, *iconofania i ontosi*,[5] els quals elabora aquesta tesi com a neologismes necessaris per indagar i demostrar les dues tesis principals de la recerca per comprendre el vincle fonamental entre imatge i Ser.

[4] Eckhart, Maestro. (1998). *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid: Siruela.
[5] Tot i que el terme *iconofania* pot haver aparegut de forma molt reduïda en l'àmbit de la història de l'art, no té les connotacions epistemològiques i ontològiques que desenvoluparà aquesta recerca. D'altra banda, el neologisme *ontosi* s'introdueix com a terme anàleg a la *theosis* cristiana sota la metamorfosi del *gir teofànic* contemporani, com s'explicarà seguidament.

LA ICONOFANIA

El primer concepte servirà per analitzar i comprendre com la imatge és manifestació de Ser prèvia al raonament en un procés que uneix epistemologia i ontologia en la imatge com a valor de coneixement primordial. La primera part s'endinsarà extensament en la relació entre l'esfera sagrada i l'acte creatiu des d'una perspectiva interreligiosa per contextualitzar tota la investigació. Amb el propòsit d'obrir aquest camí de recerca, aquesta tesi proposarà una nova definició d'art per analitzar la seva capacitat reveladora, que, més enllà de l'experiència mística, comporta un trànsit ontològic. En aquest punt inicial de la recerca, el desenvolupament de la noció *iconofania* necessitarà un marc metafísic específic. Sota el nom d'*esferes existencials*, s'introduirà una proposta ontològica pròpia que defineix existència i Ser a partir d'una al·legoria amb el propòsit d'encaixar i fonamentar les dues hipòtesis centrals sobre la imatge i el Ser. A partir d'aquí, l'anàlisi del Ser durà a llançar la hipòtesi que la *iconofania* i, en segon terme, l'*art iconofànic* poden proporcionar un trànsit òntic-ontològic a l'ésser humà per prendre consciència d'aquesta realitat ontològica al fer-lo passar d'ens a Ser.

En l'exercici espiritual que materialitza l'*art iconofànic*, tal com serà definit aquí, l'*homo religiosus* desenvolupa la capacitat simbòlica a través de la captació d'imatges, transformant-les en *representacions* físiques i fent no només que siguin un fet inherent de la seva condició, sinó que formin part de la seva ontologia i el singularitzin. A partir d'aquí es llançarà la hipòtesi segons la qual el llenguatge artístic pot ser una via per *representar-la*, però la imatge no és només una entitat mediadora, objecte equívoc de coneixement des de Plató, sinó que és font de veritat en ubicar-se en el moment desocultador del Ser i ser-ne part integrant. D'aquesta manera, s'indagarà com la imatge pot ser una operació que concep l'infinit com a finit previ a la capacitat intel·lectiva i esdevé *iconofania*. Iconologia i ontologia s'assimilen quan es comprèn que les imatges no tan sols són una eina d'enteniment del sentit ontològic, sinó que són font de realitat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible. Es fa necessari aclarir que, en aquest cas, la noció d'iconologia no es referirà només a com van descriure aquesta disciplina Aby Warburg i Erwin Panofsky,[6] és a dir, l'estudi del significat de les imatges a partir del seu valor al·legòric, simbòlic o humanístic, sinó al sentit literal d'aquesta paraula, com a lògica de la imatge. En síntesi, la iconologia que aquí es presentarà es fonamenta en la manifestació de Ser que porta implícita la *iconofania* com a capacitat de la imatge de manifestar la realitat prèvia a qualsevol procés racional. Els llenguatges més propicis per *representar*

[6] Warburg, Aby. (1928/2010). *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal. Panofsky, Erwin. (1939/2001). *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza.

aquella *presentació* en *art iconofànic* seran l'abstracció i l'estètica negativa, objecte d'estudi al llarg de tota la recerca. D'aquesta manera, s'introduirà un estudi sobre les tradicions positiva i negativa. En el cas de la segona, l'apofàtica, s'analitzarà des de les tradicions monoteistes i de les espiritualitats orientals provinents del subcontinent indi i desenvolupades a tot l'Extrem Orient amb l'objectiu de comprendre la seva actualitat i els paral·lelismes existents per explorar una estètica del segle XXI.

Per tancar l'estudi de la *iconofania*, s'analitzarà la presència del fenomen sagrat al segle XXI i la seva manifestació a través de la creació artística. S'aprofundirà en la noció vehicular del *gir teofànic* per indagar sobre la presència del sagrat al segle XXI i la seva manifestació a través de la creació artística. Per a aquest propòsit, la investigació s'endinsarà en la noció d'*homo religiosus* com a fet estructurant de la condició humana per analitzar la seva actualitat. A través d'una anàlisi crítica de la crítica moderna a les religions, quan s'ha vist que les religions no van morir, sinó que van canviar de forma, la recerca seguirà aquest fil per preguntar-se on i com es dona la pregunta religiosa avui. La investigació en aquest àmbit indagarà la hipòtesi que l'*homo religiosus* és característica preeminent de l'existència humana a conseqüència de la consciència de la mort i el desconcert irresoluble que provoca, ha traspassat mil·lennis, persisteix durant la secularització dels monoteismes i es torna a fer molt present en el període postsecular contemporani.

Per molt que es requereixi donar curs al fet religiós, un cop s'han perdut els espais lògics de les qüestionades religions tradicionals, a les quals se'ls presenta un dubtós renaixement després de la crisi provocada per la crítica de la religió encapçalada per la filosofia i la ciència, l'*homo religiosus* necessita una mediació per accedir a allò que li és inaccessible per si sol mitjançant la parcialitat d'aquestes disciplines crítiques; una accessibilitat que ni tan sols es presenta conscientment com la necessitat que finalment és. La recerca analitzarà com aquest acostament —que els primitius van simbolitzar en una paret del fons d'una cova com a membrana de connexió amb el real o origen d'on havien sortit, i a través de la qual tornarien a unir-se a l'altre àmbit còsmic— avui passa a ser una subtil mediació fora d'aquells temples que conserven les seves imatges i símbols religiosos injuriats. L'humà modern el percep en àmbits dispersos de forma caòtica i inconscient, ja sigui en el poc que queda de naturalesa indòmita, ja sigui en expressions com la música, l'art, la poesia o el silenci místic. En aquests últims, els llenguatges negatius són els que concorden amb aquell fet religiós i inefable, fonament negat i enterrat en el seu interior.

Amb aquestes qüestions obertes, es farà una immersió en l'anomenada societat de la informació i l'adveniment de la intel·ligència artificial, que obrirà noves preguntes sobre la seva adaptació a l'*homo religiosus* a partir de les quals s'analitzarà el seu paper i es preguntarà sobre les condicions que s'han de donar perquè aquesta última sigui religiosa en un futur pròxim.

Per tant, partint de la premissa que el fet religiós es manifesta difús, deslocalitzat i de forma heterodoxa, s'investigarà com la creació artística no només és una antena capaç de captar la profunditat que necessita l'*homo religiosus* actual, sinó que també es converteix en un espai privilegiat al qual aquest podrà acostar-se i experimentar finitament un absolut contra la seva desorientació o suposada orfandat de Déu. Per aquest objectiu, es revisarà l'eclosió del sagrat en l'art modern a partir de tot el nou contingut teòric aportat per la recerca fins a aquest punt per, seguidament, analitzar com el sagrat habita el límit de la forma i es pot trobar desconstruint-la. A partir d'aquí, la investigació s'endinsarà en el perquè de l'interès modern en l'informal i la matèria en el seu estat elemental. S'introduirà un estudi sobre l'abstracció i la seva connexió amb la concepció del sagrat per acabar amb una anàlisi de l'equilibri entre idolatria i iconoclàstia en el context postmodern.

Aquest és el nucli inicial de la investigació iconològica, teològica i ontològica de la tesi a partir del qual es desplegarà la recerca sobre el llenguatge abstracte i negatiu com a formes de representació de la *iconofania* contemporània. Si la secularització és concebuda aquí com un programa subliminal dins del cristianisme per mantenir el *Deus absconditus*, el moment postsecular és el de la presa de consciència d'aquesta realitat religiosa de la qual no s'ha sortit com s'esperava. Per tant, aquesta tesi sostindrà que la postsecularització és un temps d'assimilació de la condició religiosa inherent a l'ésser humà davant la qual cal buscar nous horitzons de comprensió que puguin encaixar entre el mite i el logos, quan ambdós fonaments de la realitat han caigut en el transcurs del temps; el primer durant la fase inicial de la modernitat, el segon durant la seva finalització. Aquest és l'horitzó obert que exposa aquesta recerca sobre la condició humana i el seu vincle amb el sagrat avui, el qual donarà pas a la segona part de la tesi amb la proposta de l'*ontosi*.

L'ONTOSI

La segona gran hipòtesi de la tesi, encara més rellevant que la primera, introduirà aquest neologisme per explorar com l'existència humana que ha crescut sota la influència dels monoteismes s'encamina avui a una transformació postexistencial cap al Ser —l'*ontosi*— després de més de dos mil anys de viure un horitzó escatològic marcat per la deïficació de l'ésser humà a la qual l'havia de conduir la *theosis* cristiana. Aquest moviment de profunditat, que pot significar el pas d'una vivència dual de la realitat a una concepció pacífica d'adualitat, l'aproxima a l'existència primitiva, vinculada a les religions còsmiques, o a la immanència que les principals espiritualitats orientals han mantingut al llarg del seu temps circular.

Aquesta segona hipòtesi dedicada a explorar aquesta noció metafísica contemporània que proposa la tesi, s'abordarà des de tres àmbits: el temps, la llum i l'espai.

El traspàs del Déu al Ser i el procés humà d'*ontosi* que introduirà aquesta investigació implicarà una reflexió sobre el temps per constatar com aquest trànsit d'una concepció transcendent de la realitat a una d'immanent pot comportar una nova consciència cronològica. Les tradicions semítiques van introduir una cronologia lineal a causa de la ruptura del temps que va significar la revelació i la promesa de redempció, la qual havia de conduir al final dels temps. Aquesta linealitat temporal es va contraposar a la concepció circular del temps de les religions còsmiques presemítiques o a la de múltiples cultures orientals, les quals han portat fins avui aquesta noció cíclica. Malgrat tenir en compte que el paradigma occidental del temps lineal provinent de la revelació judeocristiana va derivar en les nocions modernes d'història i de progrés, aquest estudi del temps obrirà la hipòtesi del possible retorn a la circularitat cronològica a causa del *gir teofànic* en la qual l'ésser humà pot trobar el *gran temps*, aquell temps primordial en què atura la cronologia per retrobar-se amb el seu acte fundacional o experiència màxima de Ser que anhela per sentir la seva existència dual reintegrada en l'adualitat. Per respondre-hi, s'investigarà com l'art ofereix *ancoratges ontològics* (noció que introduirà aquesta part) a partir dels quals retrobar el *gran temps* i fer tornar a girar el temps cronològic. Només faltarà veure com trobar un substitut del ritu en un món on la primacia del logos va allunyar l'ésser humà de la realitat per portar-lo a la imposició d'un materialisme que no concep la fondària ritual que aportava el mite.

Per explorar la hipòtesi de com l'art pot esdevenir un *ancoratge ontològic*, caldrà indagar com l'art del segle XX va fer un altre cop aquesta connexió a través de les avantguardes i l'abstracció. El que el temps teològic va relligar amb Déu, el temps ontològic que es va obrir a partir del *gir teofànic* ho va connectar amb el Ser. Aquest és l'àmbit sagrat que va desocultar, de difícil definició i que caldrà definir.

Si la mort de Déu que significava la caiguda del relat històric segons el qual la humanitat es dirigia a la salvació pel retrobament amb Ell sembla irrecuperable al segle XXI, ja que una nova revelació de tornada a les teologies que la crítica nietzscheana va tombar sembla insostenible per la raó crítica instal·lada a Occident des de la Il·lustració, l'altra via que s'explorarà per sostenir aquell retrobament amb el Ser és la tornada als seus orígens amb una nova immersió en un temps cíclic. Aquesta serà la hipòtesi de la fi de la història i el retorn al temps cíclic. Aquest és un propòsit que conté a la seva base una reintegració de la humanitat en la naturalesa per submergir-se en els seus cicles, cosa que requereix el mite i el ritu, nocions difícils de reinstaurar amb la raó crítica i el materialisme imperant. Estant així les coses, l'existència postsecular necessita un nou calendari sacre per remeiar la nostàlgia de Ser sense comptar amb un nou relligament teista, al qual difícilment s'acolliria; en tot cas, un substitut del mite, i a això últim s'hi van entregar els pioners de l'art modern. Malgrat tot, es llançarà la hipòtesi que el retrobament cíclic amb el *temps magne*, o amb el sagrat que aporten els *ancoratges ontològics* de cert art, assenyala el camí cap a una futura circularitat del temps.

Tota aquesta reflexió del temps a l'inici de la segona part serà necessària per introduir la noció d'*ontosi* pensant, inicialment, com el pas de la *theosis* –o altres escatologies monoteistes fonamentades en una deïficació o en una transcendència postexistencial dual– a l'*ontosi* és una hipòtesi que sobrepassa l'equilibri entre el mite i el logos. Aquesta es basarà en pensar el Ser com a fonament del sagrat. Es tracta de l'espai que ha ocupat Déu durant tants segles durant els quals el Ser romangué ocult. Com s'analitzarà en relació a l'estètica negativa, en el camp teològic s'ha parlat de cicles amb *Deus absconditus*. Aquesta recerca parlarà de temps amb *Esse absconditus* per sostenir que l'eix de coneixement tradicional entre Déu, món i cosmos establert des dels neoplatònics es mou a partir del *gir teofànic*, desplaçant el diví cap a l'eix còsmic. Al segle XXI, aquella vella visió humanista deixa pas a una concepció còsmica de la realitat fonamentada en el Ser en la qual els humans som simples espectadors.

Un cop indagada l'*ontosi* des de la concepció del temps, el penúltim capítol es consagrarà a investigar aquest procés des de la llum i el cromatisme necessari per fer visible la seva naturalesa. Amb aquest propòsit s'introduirà la noció de *llindars metacromàtics* que l'*art iconofànic* explora regularment. El *metacromatisme* es referirà a les altes llums i a les ombres profundes que creen un subtil arc cromàtic al voltant del blanc i el negre, colors no colors. Aquests àmbits de plena llum o absència de llum són els propicis de l'estètica negativa per assenyalar, des de la *via negatonis*, el Ser i la vacuïtat en un temps sense Déu —o amb un Déu absent—. Es tracta de cromatismes assenyalats per les místiques tradicionals, com la sufí.

De la mateixa manera com la música contemporània ha explorat els *llindars metasònics* a través del soroll, noció anàloga als *llindars metacromàtics* que també s'introduirà, l'art

contemporani apareixerà com a via d'accés privilegiada a la comprensió de l'*ontosi* quan els temples han perdut aquesta funció que els connectava amb les comunitats, com s'haurà anunciat ja en la primera part en relació a la manifestació del fenomen sagrat. Més enllà de l'obra creativa precedent que presentarà l'anàlisi teòrica, aquest capítol s'endinsarà en múltiples casos d'obres i trajectòries artístiques del segle XX i XXI que han experimentat aquests *metacromatismes* a través del negre i el blanc.

L'anàlisi de la representació de l'*ontosi* a través de l'espai tancarà tota la investigació. Si la civilització occidental pot haver entrat en un temps sense revelació i la recerca de l'infinit i etern s'ha de fer en un nou temps cíclic que es retrobi periòdicament amb el *temps primordial*, com s'haurà analitzat anteriorment, la hipòtesi central que llançarà l'últim capítol es preguntarà si això podrà albirar-se a través del sentiment del sublim descrit durant la Il·lustració mesclat amb l'abstracció negativa, en el qual el món postsecular pugui retrobar el sagrat en allò que li proporcioni capacitat d'entreveure l'infinit. S'analitzarà si aquests profunds canvis són els que van venir amb la nova sacralització de la natura, quan el sagrat va abandonar el cel per tornar al món, en la qual la modernitat va tornar a veure la transcendència en el seu infinit cíclic, i es vincularà a l'art per aprofundir-hi. Amb aquest fi, s'introduirà un estudi comparat sobre la representació de l'infinit i la vacuïtat a través de l'estètica del sublim en el paisatge de l'Extrem Orient, partint de la pintura xinesa 山水 *shan shui*. L'estudi indagarà els seus paral·lelismes amb el sublim europeu d'arrel romàntica, tal com el van definir els pensadors il·lustrats, i la seva evolució abstracta ampliant-se a Nord-amèrica i a l'Extrem Orient. Es tracta de l'estudi provinent del text *Absència essència*[7] que va ser publicat a la Xina en llengua mandarina el 2022 per l'editorial Jiazazhi Press com a part d'aquesta tesi i que, fins al 2025, ha sigut ampliat i contextualitzat a la noció d'*ontosi*.

Els paral·lelismes entre les dues estètiques obrirà la hipòtesi, com s'analitzarà des del principi de la recerca, de si l'art contemporani pot ser una eina privilegiada per desvelar el sagrat aparegut a través de la *iconofania* i si aquest es manifesta avui retornant al Ser en un procés humà d'*ontosi* que és equivalent a la manifestació permanent i circular en el temps de la vacuïtat en la qual es fonamenten les principals espiritualitats orientals. Des de l'absència a Orient i tornant a l'essència a Occident, s'arriba a un moment de proximitat i síntesi en les cosmovisions més influents de l'actualitat, un temps marcat per una moneda que gira i porta el nihilisme en una cara i l'essencialisme en l'altra, ambdues de valor equivalent per viure espiritualment al segle XXI.

[7] Villaplana, Joan. (2022). 缺席- 本质：东西方风景美学的交汇*"Absence-Essence"*. He Yining (Ed.). 浮屿.摄影与视觉文化研究 *Floating Island: Photography and Visual Culture Studies* Vol. 1. Ningbo: Jiazazhi

III.

JUSTIFICACIÓ I ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Entrat el segle XXI, la fonamentació de la realitat es troba en un horitzó obert davant la hipòtesi que s'ha introduït anteriorment, segons la qual el mite i el logos han perdut aquesta funcionalitat estructural amb la caiguda del domini del segon al final de la modernitat, quan s'entra en un temps postsecular, moment d'assimilació de la condició religiosa inherent en l'ésser humà, i d'inassumible retorn al primer amb un pensament irrenunciablement crític. Es tracta d'una època en la qual es mira al coneixement místic per plantejar aquestes grans preguntes, quan el seu accés semblava cada cop més estret i dificultós després de la revolució racional que va comportar la modernització occidental i la mencionada caiguda de les teologies tradicionals, moviments que van desplaçar l'àmbit sagrat fora dels seus espais propis per penetrar en àmbits aliens. Aquest és el context que fa necessari detectar-los i analitzar la seva forma contemporània. Encara més en un temps de traspàs del període de secularització al moment postsecular, en el qual s'ha fet evident que les religions no van desaparèixer, sinó que van canviar de pell.

Tot i que l'art ha esdevingut un àmbit en el qual el sagrat s'ha manifestat des dels seus inicis, ja fa temps que les formes i les figures de l'art sacre tradicional han caigut en descrèdit per haver-se mantingut com a imatges d'una religiositat no coincident amb la de les societats modernes, les quals van iniciar l'històric procés de secularització. En comptes de comportar la fi de les religions com anunciava el seu programa, aquest període va esdevenir un moment de traspàs d'un Déu únic i transcendent a un d'ocult o difús, sota el qual impera una religiositat diferent que cal continuar investigant. L'anàlisi de les formes contemporànies d'expressió artística allunyades d'aquella figuració simbòlica segueix sent rellevant per comprendre la seva naturalesa, perquè es manté com a refugi del sagrat, encara que continuï amagat.

Aquest procés investigador que avui porta a pensar les relacions entre imatge i Ser es fa necessari per desxifrar el món postsecular, per una banda, i per comprendre la permanència que hi té el sagrat i quina naturalesa adapta, per l'altra. Aquesta transició que condueix al pas del Déu al Ser, com sostindrà aquesta tesi, s'analitzarà des de l'òptica de la imatge i el seu procés de creació com a forma de coneixement metafísic diferent d'una raó que, després de la seva preeminència investigadora en un món basat en una concepció del coneixement científic racional i materialista, no ha aportat respostes aclaridores sobre els àmbits espirituals de l'existència humana.

Per endinsar-se en aquest camí d'investigació, s'ha tingut en compte el següent estat de la qüestió des de les aportacions creatives al pensament teòric.

EN LA RECERCA CREATIVA

Com a revolució espiritual pautada pel *gir teofànic* que transformaria la transcendència per la immanència, com sostindrà l'altra tesi d'aquesta recerca, la revolució moderna va comportar la fi del programa de la mimesi i la caiguda de la bellesa. Aquests profunds canvis en l'estètica occidental, que van sorgir bruscament amb el Romanticisme, van acabar conduint al segle XX a la revolució formal que significà que, en aquest nou estat, calgués inventar una nova tradició desprenent-se totalment de la forma i el realisme del programa mimètic. En la desconstrucció d'aquelles belles formes per reduir al mínim buscant l'essència des de la qual comprendre un nou món adequat al trànsit espiritual que s'estava emprenent, l'obra negra i les reflexions de Kazimir Malèvitx van obrir el camí de l'abstracció cap a l'apofàtica. En el seu conegut suprematisme, que en molts casos significa el final del camí de la representació mimètica en l'art occidental al conduir-la fins al *Blanc sobre blanc* o al *Quadrat negre*, és on es poden traçar els orígens de l'estètica negativa contemporània. Com molts dels artistes que van prendre aquest camí de risc en els límits del llenguatge per desbordar-lo, Malèvitx va escriure un conjunt de reflexions teòriques que ajuden a comprendre aquest pas. A la meitat del segle XX, el moviment de l'expressionisme abstracte va prendre el relleu d'aquesta recerca que feia necessari desbordar els límits del llenguatge i del cromatisme.

En la seva versió nord-americana, coneguda com a Escola de Nova York, Ad Reinhardt va fer una exploració del cromatisme dels negres profunds, o quasi negres, anant un pas més enllà de la pintura negra de Malèvitx en superposar diferents variacions d'aquells cromatismes extrems jugant amb els límits de la percepció òptica i les conseqüents múltiples profunditats. Aquesta il·lusió òptica podia abocar al sentiment del sublim, tal com va ser definit per Immanuel Kant.

Mark Rothko va indagar igualment en els límits del llenguatge pictòric amb la superposició de capes que conduïen a diferents cromatismes i profunditats del negre en les últimes fases de la seva carrera, sobretot en la seva Capella de Houston, on aquest sentiment es pot experimentar amb més intensitat gràcies al gran format de les obres. Com es veurà en el transcurs d'aquesta tesi creativa, la unió d'una capella o un espai sagrat amb el sublim a través de l'estètica negativa serà una de les línies de treball centrals. L'abstracció d'aquests dos casos contenia ja una estètica del sublim, tal com s'indagarà teòricament en el darrer capítol de la tesi. Cal destacar l'extraordinari pensament sobre l'art que va deixar escrit Rothko i que, per complexes raons vinculades a la seva mort i herència, no va poder ser trobat i publicat pels seus fills fins al 2004 sota el títol *The Artist's Reality. Philosophies of Art*.

Sense explorar els límits cromàtics del negre però sí els de la representació del sublim, Barnett Newman va fer aportacions creatives que van contribuir decisivament en tota aquesta estètica. Igual de rellevants van ser els textos que, a partir d'una formació filosòfica, va escriure al llarg de la seva carrera i que van deixar reflexions que aquesta tesi reprendrà, com *The Sublime is Now* o *The Plasmic Image*. El primer va contribuir decisivament no només a reflexionar sobre l'autèntica estètica que sorgia dels Estats Units d'Amèrica, sinó sobre com el sublim es vincula d'una manera diferent de la descrita pels il·lustrats europeus en aquest nou art abstracte. Cal incloure com a referent en aquesta trajectòria la pintura de Robert Motherwell, sobretot les seves sèries *Elegy to the Spanish Republic* i *Iberia*, pintades entre 1948 i 1967.

Dins de l'expressionisme abstracte emprès a Europa, també anomenat Escola de París, tot i la contribució a l'evolució de l'abstracció i els límits del llenguatge pictòric per part d'artistes com Hans Hartung, Georges Mathieu o 赵无极 Zao Wou-Ki, sobresurt la figura de Pierre Soulages per la seva extraordinària contribució en la indagació de la llum reflectida en els cromatismes negres al llarg d'una carrera de set dècades en actiu. Des de 1946 fins a la seva última pintura de 2022, Soulages no va deixar d'indagar en una via que aquesta investigació considera decisiva per comprendre l'estètica negativa contemporània, sobretot en el període *outrenoir*, neologisme que va introduir el mateix artista, en el qual només va pintar teles completament negres entre 1979 i 2022. Els escrits i entrevistes on tracta la seva metodologia i la reflexió que va fer des de la seva acció pictòrica han sigut il·luminadors per aquesta recerca tant per revisar la part creativa com per reafirmar la proposta teòrica que presenta. Amb aquest propòsit, es van fer dues estades a l'arxiu del Musée Soulages de Rodés per indagar i comprendre on va deixar la qüestió apofàtica fins a les seves darreres obres, seguint la gran retrospectiva que li va dedicar el Museu del Louvre el 2020 amb motiu de la celebració dels seus cent anys. Precisament, en la commemoració en vida al Salon Carré del museu, fita que anteriorment només havien assolit Pablo Picasso i Marc Chagall, va crear les seves obres de més gran dimensió (de fins a quatre metres d'alt), que podrien constituir una hipotètica futura capella Soulages similar a la de Rothko. D'altra banda, la llum que va explorar en la seva pintura *outrenoir*, en el que aquesta tesi anomenarà *llindars metacromàtics* del negre, va sorgir d'una visió momentània de l'artista després de veure la llum reflectida en el negre d'una tela que havia considerat errada. Aquesta *revelació iconofànica* i tot el que va sorgir després conduirà a la hipòtesi que Soulages va viure una experiència visionària, en els paràmetres que descriu aquesta tesi, i contribuirà a comprendre aquest fenomen en la creació artística d'avui.

En la recerca creativa d'una estètica negativa contemporània, aquesta investigació ha indagat en l'art de l'Extrem Orient tenint en compte tota l'extraordinària tradició del negre a través de la tinta xinesa i les aiguades iniciades pel pintor i poeta 王维 Wang Wei durant la dinastia Tang, a la Xina del segle IX. Aquella tradició i el paisatgisme posterior creat durant la dinastia Song seran la base per a l'estudi comparatiu que es durà a terme amb l'estètica del sublim europeu al darrer capítol. Aquell estudi conduirà al sublim abstracte que l'uneix amb l'occidental. Seguint aquesta estela per cercar vincles entre les espiritualitats d'aquelles cultures i les occidentals amb el propòsit d'explorar l'expressió del sagrat a través de la creació contemporània, la pintura monocroma creada als anys setanta del segle XX a Corea del Sud per múltiples artistes agrupats sota el nom 단색화 Dansaekhwa aporta alguns referents per a una possible apofàtica oriental. Per sobre de tots, aquesta investigació prendrà com a referència d'aquella recerca formal les teles amb capes de negre de 윤형근 Yun Hyong Keun.

En l'àmbit de l'abstracció i l'apofatisme, també la recerca creativa ha tingut molt presents les exploracions artístiques i les reflexions que van deixar escrites Lucio Fontana, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Richard Serra i Antoni Tàpies. Cal destacar igualment l'exploració abstracta en l'escultura de Barbara Hepworth, Nancy Holt i Gego (Gertrud Goldschmidt), amb els paral·lelismes d'aquesta última amb la pintura d'Agnes Martin i les instal·lacions més recents de 塩田 千春 Shiota Chiharu.

Els camins que han prosseguit artistes com James Turrell o Anish Kapoor seran presos com a referència contemporània. En el cas del primer, per l'exploració de la llum i l'espai i el seu hipotètic apofatisme. En el del segon, pel treball en el negre i el sublim.

Per últim, la tradició d'accions i performances iniciades per Joseph Beuys i Marina Abramovič interpel·lant una religiositat contemporània seran referència en diverses parts teòriques de la recerca per llançar la hipòtesi d'una catafàtica contemporània a través d'una poètica magicosacerdotal.

Els camins iniciats per tots aquests artistes principals indagant, majoritàriament, en l'àmbit de l'estètica negativa i l'abstracció donant peu a una lectura religiosa del seu treball, com s'analitzarà en aquesta recerca, justifica una exploració creativa contemporània basada en la negativitat per fer un acostament a la conducta religiosa actual i la seva possible manifestació a través de l'art, refugi d'aquesta en temps en què els espais sacres tradicionals han perdut la seva funcionalitat des de la crisi de les teologies.

EN LA RECERCA TEÒRICA

Al segle XXI, quan ja es pot parlar d'un context religiós postsecular en les cultures que teòricament havien acomplert la secularització, sorgeix una qüestió fonamental en la creació artística: com es pot desocultar avui l'esfera sagrada des de la creació plàstica amb un llenguatge funcional? Com afirma Amador Vega, des de fa molt temps, els llenguatges tradicionals de l'art religiós han sigut incapaços de desvelar el sagrat i les seves figures després de la demolidora crítica nietzscheana a les teologies.[8] Aquests llenguatges tradicionals segueixen associats a unes teologies i uns ídols allunyats del credo d'un espectador amb qui ja no aconsegueixen connectar. Al segle XX, Mircea Eliade ja va detectar la capacitat de l'art abstracte en desocultar el sagrat sepultat en un món profà.[9] Es pot constatar que aquest potencial va sorgir en l'obra d'artistes com els referents de la investigació creativa mencionats anteriorment. Tots aquests creadors, així com alguns poetes contemporanis i del segle passat, com per exemple Rainer Maria Rilke, Paul Celan o José Ángel Valente, es caracteritzen per la necessitat de desbordar el llenguatge, tret comú de totes les místiques. Fora del llenguatge, allà on la raó no és operativa a l'entrar en l'àmbit místic, s'hi troba l'art, la poesia i la música.

Encara que en l'àmbit filosòfic s'hagi parlat molt dels dos Wittgenstein (el del *Tractatus logico-philosophicus* i el dels jocs del llenguatge de les *Investigacions filosòfiques*) com a dos pensadors diferenciats, el segon dels quals corregiria la genialitat del primer, aquesta investigació pren la capacitat de mostrar l'inexpressable que assenyala el final del *Tractatus logico-philosophicus* per parlar de l'àmbit místic. La necessitat d'abordar aquesta qüestió en un context postsecular ha conduït aquesta tesi a explorar l'*art iconofànic* —incloent-hi el desenvolupament d'una terminologia de neologismes adaptats als nous reptes— per la seva capacitat de desbordar el llenguatge a partir de la capacitat de mostrar el silenci que va deixar obert Wittgenstein i la seva primera filosofia del llenguatge. Amb aquest propòsit, la recerca buscarà una nova definició d'art.

La necessitat de definir *art* que apareixerà a la primera part per comprendre la hipotètica dimensió ontològica de la imatge i construir la present tesi s'abordarà des de múltiples perspectives amb l'espiritualitat com a fil conductor d'aquesta noció, tenint en compte la recerca de la complexa definició de l'art elaborada al segle XX per teòrics com Władysław

[8] Vega, Amador. (2005). *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
[9] "La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo" a Eliade, Mircea. (1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.

Tatarkiewicz i Umberto Eco, el primer dels quals va elaborar un síntesi històrica partint de Plató i Aristòtil, passant pel pensament medieval occidental, el Renaixement, la Il·lustració i el segle XX. Władysław Tatarkiewicz sostenia que la teoria de la bellesa a Europa hauria sigut una de les teories més prolongades de la cultura humana perquè va durar vora dos mil cinccents anys, des de la seva primera formulació a l'escola pitagòrica fins a la crisi amb l'arribada del Romanticisme. El mateix pensador sostenia que la recepció estètica de l'art al segle XX es definia per la necessitat de produir un xoc en l'espectador.[10] Ara cal preguntar-se: quines haurien de ser les característiques de la recepció estètica als nostres dies? Amb aquesta finalitat i tenint en compte el context postsecular, es prosseguirà la recerca d'una noció d'art ajuntant la definició poètica que en feia Khalil Gibran, que concebia l'art com a camí d'allò conegut cap a allò desconegut, i s'explorarà la hipòtesi d'entendre l'art com a exercici espiritual, suposició deutora de la intuïció de Pierre Hadot perquè concep la filosofia antiga com a exercici espiritual.

L'anàlisi de la noció d'art s'endinsarà en el fet que, si aquest gaudeix de la facultat de transcendir el seu propi llenguatge, posiciona la creació d'imatges en un terreny propici per comprendre la transcendència de l'experiència mística i formar la imaginació simbòlica, com la descrivia Gilbert Durand.[11] Així mateix, la imatge, com la poesia i la música, és una eina única per a la representació del fenomen religiós. La importància d'analitzar-ho des d'una òptica religiosa no recau només en aquest fenomen humà, sinó que aquesta investigació el considera axioma a partir del qual es decanten totes les manifestacions d'aquests llenguatges, ja siguin sacres com profanes. En aquest punt, la investigació present prendrà el camí obert per Ludwig Wittgenstein en el seu *Tractatus logico-philosophicus* per comprendre que la filosofia del llenguatge va aportar no tan sols una nova concepció del pensament a partir d'assimilar el llenguatge com a fet estructurador, sinó per assenyalar que a allò místic s'hi pot accedir desbordant-ho, una acció que permet *mostrar-ho* de forma negativa o indirecta, com va haver de fer el mateix Wittgenstein amb el seu *Tractatus* optant per un llenguatge negatiu o apofàtic fins al silenci final del seu text per assenyalar la incapacitat del llenguatge lògic per mostrar el més important del *Tractatus*, el que queda fora del tractat i del seu llenguatge.

Un cop posades les bases de la noció d'art, l'analítica de la imatge partirà de la crítica que Martin Heidegger va fer a la metafísica occidental pel seu oblit del Ser des dels presocràtics.

[10] Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1976/2010). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos. p. 67.
[11] Durand, Gilbert. (1966/2023). *La imaginació simbòlica*. Barcelona: Fragmenta.

Aquest retorn és el que va obrir la porta a la proposta ontològica que presentarà aquesta investigació, les *esferes existencials*. Aquestes bases ontològiques i una iconologia ampliada que, com s'ha dit en la introducció, no es referirà només a com van descriure aquesta disciplina Aby Warburg i Erwin Panofsky, conduirà la recerca a la noció d'*iconofania*. Per aportar llum en aquesta hipòtesi, aquesta part de la recerca farà una incursió en el sentit de l'experiència visionària en el fenomen místic, partint dels estudis clàssics sobre mística d'Evelyn Underhill i Henry Corbin, i les investigacions actuals d'Alois M. Haas, Victoria Cirlot, Amador Vega i María Toscano.

La noció d'*art iconofànic* conduirà a la capacitat simbòlica humana vinculada al seu origen. En aquest àmbit es partirà de les investigacions fetes per Eugenio Trías en la seva filosofia del límit, marc de pensament inspirador de moltes qüestions limítrofes que vol aportar aquesta tesi. En el seu pensament, aquest filòsof concebia l'antena simbòlica com a capacitat diferencial de l'humà en la natura, la qual el situava en una condició fronterera. Si a aquesta condició simbòlica de l'ésser humà s'hi afegeix la condició religiosa com a fonament d'humanitat, com han assenyalat múltiples pensadors i s'analitzarà en el capítol 2 — principalment a partir d'on va deixar les investigacions Lluís Duch—, aquesta recerca explorarà com l'*homo religiosus* amb capacitat simbòlica serà el resultat d'aquesta evolució animal que manifestarà la seva condició a través de la creació d'imatges. El model simbòlic de Trías per delimitar l'origen d'humanitat és un referent ineludible a partir del qual es va començar a treballar, vinculant certs aspectes de la teoria de la imatge que s'exploraran a la semiologia clàssica de Charles S. Peirce. La importància del simbolisme i la condició religiosa de l'ésser humà va conduir a l'anàlisi, actualitat i suport des de l'àmbit d'aquesta recerca de la teoria xamànica del paleolític, que actualment des del món acadèmic dels estudis prehistòrics és posada en dubte. A partir de la pista llançada per Mircea Eliade, el qual va sostenir que els paleolítics devien practicar religions xamàniques, els etnòlegs i arqueòlegs David Lewis-Williams i Jean Clottes van aprofundir-hi, sota l'aprenentatge de l'escola francesa del pare Henri Breuil i d'André Leroi-Gourhan, per llançar la teoria que qui entrava al fons de les coves a pintar podien ser xamans que, en un acte ritual, connectaven amb la Mare Terra a través de les imatges. En l'estudi sobre l'origen de la imatge al paleolític que es farà per fonamentar la teoria de la imatge, també són rellevants les investigacions de Michel Lorblanchet sobre les pintures parietals de la regió francesa de Quercy i Gwenn Rigal, com a guia i intèrpret de les coves de Lascaux, a partir de les quals s'ha prosseguit la recerca.

Un cop tractada la relació entre l'esfera sagrada i l'acte creatiu a través del desenvolupament de la noció de la *iconofania*, en segona instància, la investigació se centrarà en la representació d'aquest fenomen en l'*art iconofànic*, les seves dificultats representatives i les solucions positiva i negativa (catafàtica i apofàtica). La dificultat recau en el fet que la iconoclàstia és inherent en els monoteismes. Sense pretendre revisar ni historiar els episodis de la iconoclàstia en el si del cristianisme, com ja van fer André Grabar,[12] Hans Belting[13] o Alain Besançon,[14] entre altres teòrics, aquesta part de la investigació indagarà en la possibilitat o la impossibilitat de la representació del fenomen sagrat en el cristianisme, una disjuntiva que il·lustra com cap en altra religió la necessària complexitat del debat iconoclasta que prové de les arrels platònico-plotinianes d'aquesta tradició religiosa.

En el seu text central, *Bild und Kult*, Hans Belting introduí una noció que va tenir un impacte important en aquesta recerca, tot i diferir-ne en alguns aspectes. Si aquest investigador de la imatge sostenia que la imatge de culte era diferent de l'art, matís fonamental per concretar la difícil definició dels dos conceptes, partint d'aquest referent sobre la vinculació entre culte i imatge i imatge i art, al final de la primera part caldrà revisar la noció de la iconoclàstia per explorar la hipòtesi aquí introduïda d'*iconofania* i *art iconofànic* i la seva necessària posició limítrofa entre iconoclàstia i idolatria. En aquest punt caldrà explorar com la tensió entre aquests dos pols és generadora de la forma artística. Amb aquest propòsit, cal revisar i analitzar les diferències entre la tradició afirmativa i la tradició negativa per endinsar-se en aquesta segona i revisar la qüestió iconoclasta sota l'òptica que presenta aquesta investigació per definir qüestions derivades com la posició fronterera de l'artista entre sacerdot i humà i la seva afectació en la creació contemporània.

Per dur-ho a terme, després d'un transcurs per les escriptures sagrades de la Bíblia i l'Alcorà per tractar la via afirmativa o catafàtica, l'exploració de la via negativa o apofàtica repassarà les seves bases en Aristòtil, Plotí, Procle, Damasci i, sobretot, en el pensament de Pseudo-Dionís l'Areopagita, el qual va fonamentar tota la *via negationis* del cristianisme en la seva *Teologia mística*, escrita probablement entre els segles V i VI dC. S'abordaran les correccions posteriors de Joan Escot Eriúgena i es prendrà com a referències d'avui les investigacions de María Toscano, Amador Vega i Pierre Hadot amb el propòsit de comprendre aquesta metodologia clàssica des de l'òptica contemporània de la recerca. D'altra

[12] Grabar, André. (1957/1998). *La iconoclastia bizantina.* Madrid: Akal.
[13] Belting, Hans. (2009). *Imagen y culto.* Madrid: Akal.
[14] Besançon, Alain. (2003). *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela.

banda, l'apofàtica continguda en el pensament de Ludwig Wittgenstein serà considerada i desenvolupada des de l'estudi que en va fer Gottfried Gabriel.

L'exploració de l'apofàtica en les espiritualitats orientals partirà de textos clàssics de l'hinduisme, com els *Upanishad*, del pensament taoista de 老子 Lao zi, el Mestre 庄子 Zhuang zi i 列子 Lie zi, i de la tradició del budisme महायान *Mahāyāna* a través dels sūtres de Buda i el pensament zen de 道元禅師 Dōgen Zenji. Es prosseguirà la recerca allà on van quedar les investigacions teològiques fetes per Rudolf Otto sobre les místiques d'ambdues cultures, la recerca sobre l'art zen realitzada per 久松 真 Shin'ichi Hisamatsu,[15] el pensament de filòsofs de l'Escola de Kyoto, com 西田 幾多郎 Nishida Kitarō i 西谷 啓治 Nishitani Keiji, la temptativa d'acostament teòric al zen feta per 井筒俊彦 Izutsu Toshihiko i 鈴木 大拙 貞太郎 Daisetsu Teitaro Suzuki. Finalment, s'analitzaran les recents aportacions de Byung-Chul Han i la transversalitat del pensament humanista de François Cheng, Raimon Panikkar i François Jullien. Tots ells ajudaran a fonamentar la hipòtesi apofàtica oriental d'aquesta recerca.

Al capítol 2 de la tesi es tanca la part sobre la *iconofania* analitzant la presència del fenomen sagrat al segle XXI i la seva representació contemporània. Com s'ha avançat anteriorment, el marc de context és la noció del *gir teofànic* que introdueix la tesi aprofundint en aquest capítol. L'estudi d'aquesta metamorfosi religiosa actual partirà principalment de les investigacions de Friedrich Schleiermacher, principal teòleg de la Il·lustració que va posar les bases per al trencament de la dicotomia objecte-subjecte; Rudolf Otto, per les aportacions fonamentals sobre el fenomen sagrat i la seva definició com a *numinós*; Martin Buber, per la seva revisió crítica de la crítica nietzscheana; Frithjof Schuon, per la seva transversalitat espiritual de la filosofia perenne i, sobretot, Mircea Eliade per les seves aportacions a una comprensió fonamental de les nocions de profà i sagrat i les seves relacions en l'espai i el temps. En l'actualitat, l'estudi prendrà i voldrà donar continuïtat a l'últim pensament de Mark C. Taylor, imprescindible per comprendre la noció de Déu difús i concebre la secularització com a un fenomen religiós, i Lluís Duch per interrogar-se sobre les relacions entre idolatria i iconofania, d'un costat, i mite i logos avui, de l'altre.

Les relacions entre l'anomenada societat de la informació, la intel·ligència artificial i el fenomen sagrat han de ser estudiades avui. Amb aquest propòsit, s'han seguit les aportacions recents de Byung-Chul Han per afegir-hi un petit desenvolupament i hipòtesis sobre la seva

[15] Hisamatsu, Sin'ichi. (1971). *Zen and the Fine Arts*. Tokyo: Kodansha International LTD.

vinculació amb l'àmbit sagrat. Seguint aquesta camí, s'aportaran observacions sobre l'anàlisi de la imatge que va fer Susan Sontag als anys setanta i algunes qüestions sobre la teoria de la bellesa de Hans-Georg Gadamer.

Per tancar l'anàlisi de la naturalesa del fenomen sagrat avui és clau estudiar i aprofundir en el possible significat de la postsecularització en el context que vol establir aquesta recerca. Per elaborar aquesta part teòrica, es va partir d'aspectes teòrics introduïts per Mark C. Taylor sobre la secularització. Per comprendre la qüestió immanent, més enllà de les primeres intuïcions de Friedrich Schleiermacher sobre el trencament de la dicotomia objecte-subjecte, es va seguir la posterior lectura del teòleg Paul Tillich i es van buscar paral·lelismes en el tractament de la mateixa qüestió a la filosofia japonesa de l'Escola de Kyoto a través del seu fundador, 西田 幾多郎 Nishida Kitarō, per la concordança amb la seva visió d'experiència pura. Sobre l'evolució de la teorització de la postsecularització, es van seguir les primeres nocions introduïdes per Phillip Blond i es va indagar en les idees aportades per Jürgen Habermas sobre aquesta qüestió, tot i la poca incidència del seu pensament en la fenomenologia religiosa d'aquest nou temps.

Un cop establert l'estat de la qüestió religiosa avui, es fa imprescindible comprendre i estendre els estudis sobre la seva manifestació a través de l'art contemporani. La principal intuïció per afrontar aquesta qüestió prové de Mircea Eliade quan, el 1956, va llançar la hipòtesi que l'art abstracte modern va contribuir a desocultar el sagrat sepultat en un món profà. Amb aquesta extraordinària pista, la part corresponent de la recerca indagarà sobre aquest supòsit dels vincles entre l'art modern i la religió plantejant, en primer lloc, un petit recorregut per l'art modern a partir d'una hipotètica dicotomia entre una tendència afirmativa o catafàtica i una negativa o apofàtica. A través d'aquest prisma i amb l'enfocament de les hipòtesis principals que nodreixen aquesta tesi —a saber, la teoria de la *iconofania*, les *esferes existencials* i la forma artística provinent de la tensió entre iconoclàstia i idolatria—, l'anàlisi explorarà la hipòtesi de si la tradició afirmativa o catafàtica pot ser l'arrel i fonament de les tendències conceptuals que va aportar l'art modern. D'altra banda, seguirà explorant si la tradició negativa o apofàtica fou la base de l'abstracció i part del formalisme modern. Per a aquest propòsit, s'analitzarà el pensament de Georg W. F. Hegel sobre la teoria de l'art i la seva mort; la teoria sobre la pèrdua de l'aura en les arts reproduïbles introduïda per Walter Benjamin; la prioritat de la recerca de veritat d'art modern com la va exposar Theodor W. Adorno; la tendència de l'art modern en la recerca de la informalitat i els modes elementals de la matèria que va assenyalar Mircea Eliade; la lectura formal de l'art modern que va fer

Clement Greenberg; la relectura de la mort de l'art hegeliana per part d'Arthur C. Danto, Hans Belting, i la lectura postmoderna de la confusió entre imatge i realitat per part de Susan Sontag i Vilém Flusser. Dels estudis actuals, es van seguir les investigacions d'Amador Vega sobre l'apofàtica contemporània vinculada al nihilisme.

Per abordar la lluita de la imatge durant la Guerra Freda del segle XX pels seus símils amb una guerra religiosa —una hipòtesi que aquesta recerca vol llançar—, es prendrà la qüestió a partir de la denúncia sobre l'operació de la CIA per promocionar l'expressionisme abstracte durant els anys quaranta i cinquanta per part de Max Kozloff, i els comentaris posteriors de l'historiador Josep Fontana.

Finalment, per tractar l'estat de la qüestió de l'abstracció, es partirà de les aportacions inicials de Wilhelm Worringer i Mircea Eliade, passant per Juan-Eduardo Cirlot.

La segona part de la tesi, *Ontosi*, s'inicia amb una reflexió sobre el temps que parteix d'on va deixar aquesta qüestió Mircea Eliade en els seus principals textos, sobretot en el tractament del mite de l'etern retorn.[16] A partir d'aquesta filosofia del temps, es va desenvolupar la proposta cronològica que presenta la recerca, tenint en compte els referents de la tradició oriental esmentats anteriorment. Per elaborar la noció de l'*ontosi* es va partir d'on va deixar la qüestió de l'oblit del Ser Martin Heidegger en el seu text principal, *Sein und Zeit*,[17] i el posterior gir que va fer de la teologia a l'ontologia, que ja partia de les aportacions sobre la fenomenologia de la religió de Friedrich Schleiermacher i que havia intentat assolir Edmund Husserl. S'hi va sumar la recepció que en va fer la filosofia de l'Escola de Kyoto del segle XX, encapçalada per 西田 幾多郎 Nishida Kitarō. La lectura d'aquest pas transcendental que en va fer posteriorment George Steiner[18] va ser de gran ajuda per fonamentar la teoria que aquí s'exposa de *l'ontosi*. Per contextualitzar i fonamentar aquesta proposta, es va seguir els recents estudis de Norman Russell sobre la *theosis* i la noció de deïficació que al darrer segle s'ha estès més enllà de la confessió ortodoxa per arribar a les diferents visions soteriològiques de la resta de credos cristians. Aquest estudi va ser clau per poder comprendre la dimensió oberta que podia assolir aquesta noció tradicionalment cristiana per la resta de monoteismes i la seva analogia amb la proposta de l'*ontosi*.

[16] Eliade, Mircea. (1949/2014). *El mite de l'etern retorn*. Barcelona: Fragmenta.
— (1956/2012). *El sagrat i el profà*. Barcelona: Fragmenta.
— (1963/1978). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
[17] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
[18] Steiner, George. (1978,1989/1999). *Heidegger*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Al capítol 4, en el qual es tracta la qüestió de la llum i el cromatisme apofàtic, en primer lloc s'explorarà la noció de llum negra en la mística sufí, a través del pensament de Henry Corbin, les investigacions d'Antoni Gonzalo Carbó, i es tornarà a les bases de l'apofàtica que va establir Pseudo-Dionís Areopagita. Es farà una petita incursió sobre aquesta qüestió a l'Extrem Orient per comprendre d'on ve la tradició del negre des de la seva introducció al segle VIII per 王維 Wang Wei. Aquestes bases teòriques portaran a analitzar com aquesta tradició va ser utilitzada per múltiples artistes contemporanis per acostar-se a l'inefable i com ha quedat la qüestió amb l'obra dels artistes d'extrems cromàtics citats anteriorment en l'estat de la qüestió creativa. Per analitzar el cromatisme extrem en l'expressionisme abstracte nord-americà, s'ha partit dels estudis de teòrics com Clement Greenberg, Dore Ashton, James E. B. Breslin i David Anfam. Per al cromatisme negre de Pierre Soulages, s'ha analitzat els textos del seu catalogador, Pierre Encrevé, i els estudis de Alfred Pacquement, Charles Juliet, Michel Ragon, Jacques Laurans, Camille Morando, Robert Fleck i Hans Ullrich Obrist. Sobre l'obra d'Anish Kapoor s'ha consultat, principalment, les investigacions de David Anfam, Vial Kayser Christine, Rainer Crone i Alexandra von Stosch.

La investigació s'acabarà amb l'estudi sobre la noció del sublim d'arrel romàntica que ha dut a comparar la seva forma amb el tractament de la bellesa i el buit en la pintura tradicional de paisatge xinesa. Es tracta d'un estudi que ja va assenyalar com a necessari Rodolf Otto el 1917. Aquesta analogia poc explorada ha conduït a una hipòtesi sobre els paral·lelismes entre les nocions del numinós a Occident i a Orient que reforcen la tesi sobre la proximitat entre aquests conceptes de l'absolut i la seva actualitat. Aquesta línia d'investigació demostra paral·lelismes entre el buit taoista i el sagrat occidental en la creació artística actual. S'han tingut en compte les aportacions dels sinòlegs François Cheng i François Jullien. En aquesta part de la investigació es posa l'accent en els vincles existents amb la noció de l'absència del taoisme a través del pensament clàssic de 老子 Lao Zi i 庄子 Zhuang Zi.

A través de la *Crítica del judici* d'Immanuel Kant, la investigació ha cercat vincles entre la concepció romàntica del sublim i la noció religiosa de l'inefable o numinós. La hipòtesi secundària sobre aquest lligam ha sigut fonamental per comprendre la relació entre la tradició religiosa del sagrat i la seva concepció contemporània amb influències del Romanticisme.

S'ha estudiat la noció kantiana del sublim matemàtic segons la qual apareix una inadequació entre la imaginació i la raó, establint paral·lelismes amb el concepte *numinós* de

Rudolf Otto. També s'ha treballat des de l'òptica de la noció del sagrat avui de Mark C. Taylor i Lluís Duch.

S'ha incorporat una anàlisi de l'estètica de la sublimació en la música de Ludwig van Beethoven per establir paral·lelismes amb la creació d'obra nova utilitzant recursos de complexitat compositiva com feia aquest músic per magnificar el sentiment del sublim. Mantenint la hipòtesi de l'existència de vincles entre el sublim romàntic i el numinós avui, aquesta anàlisi interdisciplinària ha permès nodrir obra de nova creació amb nous recursos. També s'han explorat les aportacions teològiques sobre el numinós en la forma de les composicions musicals de les cantates i les passions de J. S. Bach.

La recerca de vincles entre el sentiment del sublim i la noció del numinós ha prosseguit amb els textos teòrics de Barnett Newman i Mark Rothko per actualitzar aquest lligam. Aquests textos també s'han comparat amb la noció del numinós de Rudolf Otto. S'ha ampliat aquesta investigació buscant lligams entre l'expressionisme abstracte del segle XX i les noves expressions del fenomen sagrat en l'obra contemporània d'Anish Kapoor, Pierre Soulages i James Turrell. En tota la tesi doctoral hi ha subjacent la necessària hipòtesi que, des de la caiguda de la bellesa occidental i les teologies, periòdicament van sorgint moviments i artistes amb la necessitat d'explorar plàsticament la noció del sagrat de forma abstracta i negativa. Veure quina aportació de coneixement fan és imprescindible per entendre la manifestació del sagrat al segle XXI i justifica aquesta llarga immersió que aquí s'inicia.

IV.

OBJECTIUS DE LA INVESTIGACIÓ

OBJECTIUS PRINCIPALS

La recerca creativa i teòrica que ha seguit aquesta tesi híbrida s'ha centrat en els següents objectius principals.

El primer objectiu de la investigació creativa va ser el desenvolupament d'una praxi artística contemporània amb la finalitat d'explorar l'acostament a la noció de sagrat a través d'una estètica negativa. Aquesta pràctica comportava l'objectiu d'indagar les nocions de temps, llum i espai amb un llenguatge apofàtic i interdisciplinari. Tot aquest desenvolupament d'obra, que encapçalarà la recerca teòrica per obrir els diferents àmbits de la tesi, contenia en si com a objectiu fonamental investigar a través de l'experiència creativa l'origen de la imatge com a epistemologia prèvia al coneixement intel·lectiu amb el fi d'aportar un coneixement diferenciat en àmbits en els quals el raonament teòric no té accés. Tanmateix, això no treu que aquests resultats es complementarien amb una extensa investigació teòrica que formaria tot el cos de la tesi nodrida per la pràctica inicial.

Els objectius de la recerca teòrica es poden agrupar principalment en cinc. El primer era investigar els vincles existents en l'actualitat entre l'àmbit sagrat i l'acte creatiu a través d'un pensament especulatiu, transversal i multicultural. Aquest objectiu portava implícit el segon: explorar la conjunció entre epistemologia, iconologia, ontologia i teologia a través del vincle entre Ser i imatge. Tots dos contenien l'objectiu de comprendre l'estructura epistemològica de l'acte creatiu. Finalment, aquests primers objectius van conduir a indagar el valor del sagrat en el període postsecular i a traçar paral·lelismes entre les estètiques occidentals i orientals en l'aproximació al fenomen sagrat. El darrer objectiu principal va ser analitzar les nocions contemporànies del temps, la llum i l'espai a través de l'estètica apofàtica.

OBJECTIUS ESPECÍFICS

Els objectius específics segons els diferents àmbits abordats per la recerca són els següents.

EN LA RECERCA CREATIVA

Comprendre la condició epistemològica de la imatge que activa la seva recreació en la praxi artística.
Explorar els límits de la visibilitat física en la creació d'obra apofàtica i abstracta a través dels llenguatges de l'escultura, la instal·lació, la videografia i la fotografia.

Tractar la noció d'infinit en la visualització del sublim.

Generar un diàleg entre obra d'estètica negativa contemporània i l'arquitectura d'espais sagrats.

EN LA RECERCA ICONOLÒGICA

Investigar la relació ontològica i epistemològica entre Ser i imatge.

Analitzar les relacions entre iconoclàstia i idolatria.

Indagar l'epistemologia visionària.

Desvincular la noció històrica d'iconologia per proposar una concepció d'aquest coneixement com a estudi de la fenomenologia de la imatge.

Proposar una definició d'art adient al context contemporani com a marc investigador.

Analitzar i actualitzar la funció cultual de l'art.

Fonamentar la representació del fenomen sagrat en la tradició positiva i negativa a través de les cultures monoteistes i les espiritualitats orientals.

EN LA RECERCA TEOLÒGICA

Indagar sobre el possible trànsit contemporani del Déu al Ser.

Investigar la persistència del fenomen sagrat en el món secularitzat.

Analitzar el posicionament contemporani en la correlació entre mite i logos.

Explorar la noció de postsecularització i la seva actualitat.

EN LA RECERCA ONTOLÒGICA

Investigar la cronologia del món postsecular.

Vincular la nostàlgia de Ser amb la nostàlgia d'un temps cíclic.

Analitzar el vincle actual entre Ser i naturalesa.

Explorar el pas del temps teològic al temps ontològic.

EN LA RECERCA EN L'ART

Explorar el cromatisme apofàtic.

Investigar la manifestació contemporània del sentiment del sublim en l'art occidental i en el de l'Extrem Orient.
Buscar vincles entre les nocions d'absència oriental i essència occidental en l'art d'ambdues tradicions.

V.

METODOLOGIA INVESTIGADORA

El 1800, Friedrich Schelling va col·locar la verdadera creació artística en una posició fins i tot superior a la filosofia per acostar-se a la noció de l'absolut en el seu assaig *Sistema de l'idealisme transcendental*.[19] Seguint aquesta premissa, que, per altra banda, ha sigut assenyalada per pensadors, poetes i artistes de totes les tradicions, aquesta investigació doctoral s'ha basat en la primera hipòtesi que s'ha presentat a la introducció, la *iconofania*, segons la qual la imatge és una epistemologia prèvia al coneixement intel·lectiu. Així mateix, la praxi creativa de la qual va sorgir l'obra interdisciplinària de la recerca es va hibridar amb un desenvolupament teòric posterior que va conduir a les diferents hipòtesis i tesis que abordarà tota la recerca. La seva inclusió en el programa de doctorat Estudis Avançats en Produccions Artístiques de la Universitat de Barcelona es va fer a partir del convenciment que la pràctica artística és un camí metafísic amb una llum diferent de la de la raó. Conseqüentment, aquesta investigació creativa precedirà els diferents capítols a través d'una obra interdisciplinària que és la que va fer sorgir les qüestions principals de la recerca a través de la seva pràctica.

La hipòtesi de les *esferes existencials* es fonamenta en una *iconofania* que es presenta prèviament a qualsevol elaboració lògica, física o representació. Aquesta farà sorgir, en primer lloc, tota la investigació creativa en obres fetes en diferents llenguatges visuals i plàstics. Com s'ha anunciat en el prefaci i en els objectius, el camp de coneixement que investiga aquesta recerca doctoral s'origina en la praxi artística. Es tracta d'un procés d'investigació creativa que sorgeix de la *iconofania* (terme central que introduirà aquesta recerca) que es manifesta posteriorment en imatge per, en tercer terme, explorar-se intel·lectivament en la recerca teòrica que aquí s'està desenvolupant. No es tracta d'una metodologia de recerca basada en un procés de coneixement deductiu, sinó d'una pràctica inductiva. El procés inductiu parteix d'un particular —la *iconofania* i la imatge artística posterior, o representació— per desplegar un universal per la raó del que s'acaba d'introduir sobre la visió de realitat radical que significa el procés visionari que vincula ontologia i imatge.

El desenvolupament d'aquesta experiència creativa i la seva demostració teòrica es durà a terme amb un pensament especulatiu i transversal que voreja els límits entre epistemologia, iconologia, teologia, ontologia, fenomenologia de les religions i experiència artística organitzant-se en dues parts diferenciades. La primera, *iconofania*, conté dos capítols que fonamenten la investigació de la imatge a partir de la seva epistemologia vinculada al coneixement ontològic i teològic per analitzar, seguidament, quina forma adopta el fenomen sagrat al segle XXI i com l'art és una via per al seu coneixement. La segona part, *ontosi*, conté tres capítols per exposar aquest fenomen que tracta aquesta investigació aportant aquest segon neologisme a través d'una filosofia del temps, la llum i l'espai representat en l'art per manifestar la seva presència contemporània, la qual esdevindrà la tesi central.

[19] Schelling, F.W.J. (1800/2003). *Sistema de l'idealisme transcendental*. Barcelona: Edicions 62.

PRIMERA PART

ICONOFANIA

1.
ESFERA SAGRADA
I ACTE CREATIU

Figura 3: I. Joan Villaplana, 2018.
Escaiola, acer, seda i líquid.

I és una instal·lació interdisciplinària formada per diferents obres escultòriques i visuals. D'un líquid negre ubicat al mig de l'espai sorgeix una màndorla negre i mat. A les parets hi ha dues màndorles verticals. En aquesta imatge apareix la primera d'elles de color negre profund i està coberta frontalment per un vel de seda negra. Aquest vel està esquinçat.

La intervenció de l'espai es completa amb dues imatges de gran format que mostren les imatges de setanta mil vels de seda superposats en una progressió aparentment sense fi.

1.1
EL SAGRAT I LA GÈNESI DE L'ACTE CREATIU

La missió ancestral dels artistes de comunicar i aproximar l'experiència del sagrat a la resta de la comunitat a través de l'elaboració d'imatges continua sent vigent en la creació artística del segle XXI; encara més d'ençà que les teologies, els seus oficiants i els seus temples van començar a perdre aquesta funció fonamental per la cultura humana durant la crisi de credibilitat que han protagonitzat en les cultures occidentals durant l'últim segle amb el consegüent traspàs d'aquesta responsabilitat a altres àmbits. Aquesta comesa ha estat present en l'art de forma evident o sublimada en la major part de les cultures: des de les pintures rupestres, quan les primeres persones conegudes amb capacitat per crear art entraven a la matriu de la terra per simbolitzar una connexió col·lectiva amb la natura, narrar una cosmogonia o fins i tot dur a terme un hipotètic acte ritual per part d'una o un xaman, segons les investigacions d'especialistes en art parietal de les últimes dècades,[20] fins a artistes moderns i contemporanis com Kazimir Malèvitx, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Pierre Soulages, 윤형근 Yun Hyong Keun, Joseph Beuys, Lucio Fontana, Antoni Tàpies, Barbara Hepworth, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Richard Serra, Wolfgang Laib, Robert Smithson, Andy Goldsworthy, Richard Long, Carl André, Nancy Holt, Gego (Gertrud Goldschmidt), Agnes Martin, 塩田千春 Shiota Chiharu, Marina Abramovič, Bill Viola, James Turrell o Anish Kapoor, entre molts d'altres, passant pels paisatgistes xinesos dels últims mil cinc-cents anys, la pintura medieval i renaixentista europea o l'art tribal africà, entre tantes altres mostres. La qüestió central que ateny totes aquestes tradicions per entrar en contacte amb l'esfera sagrada ha sigut la possibilitat o la impossibilitat d'assenyalar-la a través d'imatges. Avui continua sent-ho, encara que la major part dels gestors de l'art contemporani insisteixin en la promoció de la seva funcionalitat estètica o política, missions heretades d'una lectura de la revolució moderna que va oblidar el rerefons religiós que va generar aquell transcendent canvi cultural a Occident.[21]

[20] Vegeu a l'apartat 1.1.3, p. 100-108, les investigacions de Michel Lorblanchet sobre les coves de Quercy (França), especialment la lectura simbòlica que fa de la cova de Pergouset. Lorblanchet, Michel. (2020). *Naissance de la vie*. Arles: Éditions du Rouergue. p. 71-78. També les investigacions de Clottes, Jean; Lewis-Williams, David. (1997). *Les Chamanes de la préhistoire*. Paris: Seuil.

[21] Amb el propòsit d'aclarir terminologia i nocions d'aquesta investigació, quan es parli de funcionalitat estètica, com va fer principalment l'art occidental del segle XX amb la seva reflexió formal, es farà referència a l'ús instrumental de l'art com a eina de reflexió filosòfica sobre el concepte mateix de l'art. Aquesta funcionalitat

Al segle XXI, l'art pot ocupar un espai encara més essencial en l'orientació del món espiritual quan els camins tradicionals d'accés al sagrat han sigut esborrats per la malesa del bosc que ha deixat créixer la secularització i la seva promotora raó. Aquest és el motiu pel qual la qüestió de la iconoclàstia continua sent clau en qualsevol plantejament artístic, ja sigui sota l'assumpció d'un concepte clarament sagrat, ja sigui a través de la recerca del denominat misteri de la creació artística, com han intentat abordar des d'una perspectiva estètica amb major o menor èxit, artistes, escriptors i pensadors de totes les èpoques. La qüestió permanent que ateny múltiples cultures humanes continua sent com elaborar imatges del que es percep com a invisible, indivisible i no dual. Una temptativa que, en els límits de la representació iconoclasta, comporta el plantejament de com generar imatges més enllà dels mateixos llenguatges visuals i plàstics.

Figura 4: Lucio Fontana obrint una fenedura en una tela blanca al seu estudi, 1964.
Imatge d'Ugo Mulas.

Durant segles, les tradicions místiques han utilitzat de forma recurrent l'expressió artística —habitualment la poètica— com a eina amb capacitat de desbordar el llenguatge per expressar estats extàtics i visions que solen provenir del silenci. Nascudes fora del llenguatge i del pensament lògic, les experiències visionàries han trobat en l'acte creatiu la via de representació d'unes visions assumides com a revelació de veritat pura, al fer una immersió

hereva de la revolució moderna va ser engegada per artistes com Marcel Duchamp i tota l'herència de l'art conceptual que el va prosseguir fins a la postmodernitat, la qual, a través de les seves obres creatives, va conduir el debat a la idea de la mort de l'art, teoria anticipada per Hegel durant la primera meitat del segle XIX. Aquesta qüestió serà analitzada detingudament al capítol 2.

en l'esfera sagrada, espai adual on l'ésser humà sent el Ser o el real en la seva magnitud completa, com s'analitzarà al llarg d'aquest capítol.

La creació artística i l'experiència mística mantenen en comú una obertura de significació que roman sense tancament inequívoc. Com sostenia Italo Calvino parlant de literatura, una obra clàssica és aquella a la qual es torna periòdicament perquè proporciona una significació oberta de forma permanent i intemporal.[22] Com s'anirà veient, misteri i creació tenen la facultat de romandre oberts i el llenguatge necessari per mantenir aquesta tensió és proper en ambdós casos pel fet de provenir d'una experiència de visió antecedent a l'intel·ligible i insostenible en la seva expressió dins una esfera lògica. Les vies de comunicació que troben ambdues experiències es caracteritzen per la seva forma evasiva i un necessari desbordament dels límits del llenguatge quan intenten tractar l'intractable.

[22] Calvino, Italo. (1991/2023). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.

1.1.1. EXPRESSIÓ ARTÍSTICA I COMUNICACIÓ DEL FENOMEN MÍSTIC

A principis del segle XX, quan Ludwig Wittgenstein tanca el seu *Tractatus logico-philosophicus* amb l'afirmació que diu «D'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci»[23] porta la filosofia a un pur acte creatiu per tractar el fenomen místic;[24] la seva literatura filosòfica afirma que no hi ha llenguatge per expressar la religió, l'ètica i l'estètica en tractar-se d'àmbits que estan als marges de la raó, on aquesta ja no és operativa. Després d'escriure tot un tractat de proposicions lògiques, Wittgenstein deixa fora el seu contingut principal fent silenci sobre el més important que tracta perquè, segons la seva primera filosofia, els valors pertanyen a un altre espai que el de la lògica i el llenguatge, de tal forma que no es pot parlar de l'ètica ni del món místic, només intuir-los, perquè no hi ha coses, ni fets, ni significat, ni sentit. Precisament, parlar del món, del seu sentit des de fora d'ell, com fa la metafísica, manca de sentit. Com recorda Isidoro Reguera, tant el Wittgenstein del *Tractatus* com el de les *Investigacions filosòfiques*, callen i, encara que el primer centri la seva filosofia en la forma lògica i el segon en les regles del joc, al cor de la seva filosofia sempre hi ha el fenomen místic, l'inefable, per ser ambdues formes inexpressables.[25]

En les últimes proposicions de *Tractatus logicus-philosophicus*, Wittgenstein expressa el següent:

> 6.41 El sentit del món ha de trobar-se fora d'ell. En el món tot és tal com és, i tot succeeix tal i com succeeix; en ell no hi ha cap valor —i si hi fos, no valdria res. (…)
> 6.42 Per això tampoc no hi pot haver proposicions d'ètica.
> Les proposicions no poden expressar res de més elevat.
> 6.421 És clar que l'ètica no es pot expressar.
> L'ètica és transcendental.
> (Ètica i estètica són u.)[26]

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

[23] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62, p. 154.
[24] A l'apartat 1.2.2.1, p. 168-171, s'analitzarà com la literatura de Ludwig Wittgenstein pot ser un acte creatiu apofàtic.
[25] Reguera, Isidoro. (1921, 1953/2017). «Introducción» en Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Barcelona: RBA-Gredos, p. XLVII.
[26] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. *Op. Cit.* p. 151.

6.522 L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic.[27]

A partir d'aquí, la qüestió que s'ha de posar és com assenyalar o expressar aquest espai que han intentat abordar o vorejar permanentment les tradicions religioses i pel qual Wittgenstein suggereix silenci del llenguatge i el pensar lògic.

En el tractat clàssic que va escriure Evelyn Underhill sobre el fenomen místic, diferenciava l'acte intel·lectual i l'acte creatiu a l'entendre que el primer no és explorador sinó analític.[28] L'exploració és una característica primordial de l'expressió artística que permet endinsar-se en el coneixement místic.

1.1.1.1 MOSTRACIÓ

Wittgenstein utilitza la cursiva per mencionar la paraula *mostra* i la vincula amb el fenomen místic. El mot alemany *zeigen* (mostrar, assenyalar cap a, indicar, exhibir, manifestar-se) és una de les nocions clau que usa per cometre la demolició que va iniciar de la filosofia occidental, tal com era compresa fins llavors. Segons el primer Wittgenstein, es pot parlar i expressar un fet o un estat de coses del món, però ja no es pot parlar de lògica del parlar, del muntatge del llenguatge que possibilita la figuració. Es pot mostrar en l'estructura de les proposicions lògiques que, sent tautològiques, mostren les propietats formals del llenguatge i del món. Com assenyala Isidoro Reguera, mostrar per davant de dir és un dels majors assoliments del *Tractatus* perquè, encara que no digui res, sí que evoca, i clarament. Si alguna cosa mostra una altra cosa és perquè, d'alguna manera, és igual a aquella. En compartir una mateixa estructura lògica, s'estableix una relació figurativa entre les dues coses. Així mateix, un parla de l'altre perquè el dir és figurar: el pensament és figura lògica dels fets (*Tractatus*, 3), la proposició és una figura o model de la realitat tal com nosaltres la pensem (*Tractatus*, 4.01) i s'hi expressa el pensament sensoperceptivament (*Tractatus*, 3.1). Perquè tot plegat sigui possible, pensament, llenguatge i món posseeixen la mateixa forma lògica, o forma de realitat o forma de figuració, en paraules de Wittgenstein, que ja no pot dir-se (o figurar-se), sinó només mostrar-se o reflectir-se en la proposició. En el fons, dir és mostrar, figurar és mostrar. En el terreny místic, la figuració no queda superada per la *mostració*, com en l'espai lògic, sinó que ni tan sols es planteja. És la *mostració* d'un altre món, mut, etern, sense espai i temps, fora del d'aquí, que no té res a veure amb el seu llenguatge, lògica, estructures i formes. Només

[27] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. *Op. Cit.* p. 154.
[28] Underhill, Evelyn. (1911/2006). *La mística*. Madrid: Trotta. p. 60-63.

apareix en el mer fet que s'institueix sense ser res concret, ni en l'espai ni el temps, sense cap lògica. El fet místic és el que és pur, el que és obscur i inexpressable de veritat.[29]

Ray Monk, en la biografia que va escriure sobre aquest filòsof, explica la negativa del lògic Bertrand Russell d'acceptar el que Wittgenstein entenia com el contingut principal de la seva filosofia primera quan va accedir a escriure-li la introducció al *Tractatus*: la doctrina segons la qual el que no pot ser dit mitjançant proposicions *pot* ser mostrat. Russell deia que Wittgenstein s'havia convertit en un complet místic al trobar en la mística el seu poder d'impedir-li continuar pensant.[30] Encara que Russell no comprengués el pensament de Wittgenstein en molts dels seus aspectes clau, cosa que va portar la relació entre ells dos a moments molt tensos, potser sí que va intuir la seva intenció revolucionària de demolir la tradició metafísica.

L'etimologia llatina de mostrar prové del verb *mostrare*, que significa «posar quelcom a la vista», i condueix a les nocions d'exhibir, presentar, exposar o manifestar. Aquest verb derivava de la paraula *monstrum*, monstre, noció religiosa que denotava un prodigi, un succés sobrenatural o una advertència dels déus, que, alhora, procedia del verb *monere* (avisar o advertir), derivació de l'ètim *men* (pensar). Si tal com menciona Wittgenstein, *mostrar* pot al·ludir a un desbordament del mateix llenguatge a l'assenyalar el que és místic, sense proposicions narratives ni lògica expressiva, a l'extrapolar-lo al llenguatge artístic pot trobar el seu espai i desenvolupament en l'abstracció i en l'estètica negativa, com serà analitzat més endavant quan es tracti l'expressió del sagrat en l'art contemporani.[31] Així mateix, d'aquesta proposició clau de Wittgenstein, es dedueix que l'expressió del que és inefable pot ser assenyalada per l'art, tenint en compte que la seva funció tradicional és *mostrar* el que és desconegut, com serà argumentat seguidament. En el cas del fenomen místic, el que és radicalment desconegut.

Martin Heidegger, el qual va promoure una demolició encara més completa de la tradició metafísica occidental al denunciar l'oblit del Ser que havia comès durant tot el seu desenvolupament, també va assenyalar de diverses maneres el que en el pensament de Wittgenstein s'ha vist com l'inexpressable, el que és pur, obscur o místic. En el seu cas es va referir a una veritat essencial antecessora de tot coneixement que es desoculta, com

[29] Reguera, Isidoro. (2017). «Introducción» en Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas. Op. Cit.*, p. XLVIII-XLIX.
[30] Monk, Ray. (1990/2002). *Ludwig Wittgenstein*. Barcelona: Anagrama. p. 180.
[31] Aquesta qüestió central serà tractada durant tota la investigació, principalment en els apartats 1.2, 2.2 i en els capítols 4 i 5.

expressava l'antiga αλήθεια *alēthia* grega prèvia al desenvolupament metafísic, que en la seva traducció literal seria manar o brotar, com l'aigua d'una font. En el seu cas, es referia a una veritat que prové del desplegament del Ser. En la introducció a *Què és metafísica?*, Heidegger criticava la metafísica per dur el mateix Ser al llenguatge sense pensar el Ser en la seva veritat ni en la veritat com a desocultació en la seva essència. Ell adduïa el motiu pel qual a la metafísica se li apareix sempre i únicament l'essència de la veritat sota la forma ja derivada del coneixement i l'enunciat. Heidegger reivindicava que el desocultament podria ser més inicial que la veritat en el sentit de la *veritas*. La noció grega de l'αλήθεια *alēthia* «dona una indicació encara no experimentada sobre l'essència impensada de l'*esse*».[32] D'aquesta manera, la forma de pensar de la metafísica sustentada en representacions mai podria copsar aquella essència de la veritat. Per Heidegger, «es tracta de prestar atenció a l'adveniment de l'essència encara no dita del desocultament, en el qual s'ha anunciat el ser».[33] Com es veurà més endavant, el Ser haurà de mantenir-se en el llenguatge sent aquest casa seva, la qual està habitada per l'ésser humà.[34]

Una de les hipòtesis centrals que desenvoluparà aquesta investigació és la que sosté que la capacitat de *mostració* d'aquell desocultament essencial o manifestació del Ser que posseeix l'art es basa en mantenir en la seva forma aquella essència primera en una tensió entre iconoclàstia i idolatria. Es tracta d'una tensió provinent de la capacitat visionària que desborda els límits del llenguatge i que donarà com a resultat imatges que mostren sense mostrar a través de l'abstracció i l'estètica negativa.[35] Per aquesta comesa, aquesta recerca haurà de revisar periòdicament la definició d'art.

[32] Heidegger, Martin. (1929/2003). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza. p. 73.
[33] *Ibid.*, p. 74.
[34] Vegeu l'apartat 1.1.2.4.2, p. 85-93.
[35] Sobre la qüestió de la tensió entre idolatria i iconoclàstia, vegeu l'apartat 1.2.3, p. 187-191. Sobre el seu desenvolupament en l'art modern i contemporani, vegeu tot l'apartat 2.2, p. 260-287.

Figura 5: ***Màndorla esquinçada II.*** Joan Villaplana, 2018
Escultura en forma de màndorla-cavitat amb estructura interior d'acer, pintada de negre d'alta profunditat. La peça porta un vel de seda natural de color negre sostingut a la part frontal. El vel està esquinçat.
Mides: 72,5 × 45,5 × 25 cm

1.1.1.2 ART

L'arrel indoeuropea *ar-*, que equivaldria a ajustar, fer o col·locar, va donar origen a la paraula llatina *ars, artis*. Aquesta antiga noció sumaria les aportacions de la τέχνη *tekhne* grega que, a part de significar la tècnica simbolitzada per les nou musses de les habilitats (les de la poesia èpica, la història, la poesia lírica, la música, la tragèdia, els cants, la comèdia, la dansa i l'astronomia), s'iniciava amb l'adoració de les tres musses necessàries per desenvolupar l'art poètic religiós: la memòria, la meditació i el cant. Els seus noms eren Cefís, Apolonis i Boristenis, que, sent filles d'Apol·lo, corresponien als noms de les tres cordes de la lira. Memòria, meditació i cant encarnaven l'art que, simbolitzat per la música en l'antiguitat grecollatina, donava accés al misteri.

Posteriorment, la definició europea d'art va prendre camins complexos i diversos. Partint de filòsofs de l'antiga Grècia, com Plató i Aristòtil, passant per pensadors romans, medievals, les aportacions de la Il·lustració i el Romanticisme, fins a arribar a la revolució moderna, el 1976, Władysław Tatarkiewicz va elaborar la seva síntesi històrica de la definició d'art tal com s'hi ha aproximat la cultura occidental. Segons aquest historiador de l'estètica, hi ha sis trets distintius de l'art segons cada moment d'aquesta evolució històrica. Aquests són: produir bellesa, representar o reproduir la realitat, crear formes, expressar, produir l'experiència estètica i, finalment, produir un xoc.[36] Tot i tenir en compte que molts pensadors han renunciat avui a una possible definició d'art, aquest historiador de l'estètica va articular una definició alternativa sumant aquests trets. Segons aquesta, «l'art és una activitat humana conscient capaç de reproduir coses, construir formes, o expressar una experiència, si el producte d'aquesta reproducció, construcció o expressió pot delitar, emocionar o produir un xoc».[37]

Encara que aquesta investigació pugui recollir alguns dels aspectes de les definicions canòniques occidentals que va sintetitzar Tatarkiewicz, com reproduir (que aquí s'ajustarà a *re-presentar* per posar en relleu les connotacions ontològiques que comporta l'acció artística), construir forma (la qual s'analitzarà com a producte de la tensió entre iconoclàstia i idolatria per mantenir el Ser en la forma) i expressar una experiència (la qual serà posada en relleu en la seva accepció com a exercici espiritual per acostar-se a la funció de *posar a la vista* o *manifestar* del verb *mostrar*), el nucli conceptual d'aquesta investigació es fonamentarà en una noció d'art

[36] Tatarkiewicz, Władysław. (1976/2010). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos. p. 56-61.
[37] *Ibid.*, p. 67.

com a *via per endinsar-se en el que és desconegut*, com indica l'etimologia de caràcter religiós de *monstrum*, la qual s'allunya en alguns aspectes de l'activitat conscient d'altres formes d'art que resumia Tatarkiewicz. Més enllà de posar tant l'atenció en el desenvolupament o en l'acte artístic que defineix el compendi de definicions clàssiques recollit per Tatarkiewicz, el que és rellevant aquí serà analitzar d'on prové aquesta acció; en altres paraules, quin és el seu referent o, més ben dit, quina és l'estructura de coneixement que dona accés al referent que l'art *re-presenta*, formalitza o expressa. Tot això ha de dur a una anàlisi epistemològica sense la qual no es pot comprendre el desplegament creatiu. Aquesta serà la raó per la qual aquesta investigació haurà de conjugar els termes epistemologia i estètica. Si, finalment, l'art pot esdevenir una forma d'accés al coneixement transcendental a través de la seva forma, haurà d'analitzar-se com funciona aquesta via d'accés sensible a un coneixement últim.

De forma metafòrica, encara que amb més precisió, Khalil Gibrán va assenyalar que «l'art és un pas en el que és conegut cap al que és desconegut».[38] El 1926, el mateix autor va escriure que «l'art és un pas de la Naturalesa a l'infinit. Una obra d'art és una boira, tallada en una imatge».[39] L'acostament a una definició d'*art* que va deixar aquest poeta libanès permet comprendre la connexió directa entre la funció tradicional de l'art amb el que és sacre, tenint en compte la definició del sagrat com el *desconegut o el que és completament altre*, o com el que és totalment diferent del profà que s'hi manifesta, com sostenia Mircea Eliade quan va crear i definir el neologisme *hierofania* (ἱερός *hieros*, sagrat, φαίνειν *pháneia*, manifestació).[40] Allà és on l'ésser humà troba la veritat, en sentir la màxima potència de Ser i del real. La singularitat i l'atreviment tradicional de l'art és el d'al·ludir al misteri, ja sigui per comprendre el cosmos, l'humà o el diví, tríada de la recerca essencial de la veritat. L'acte artístic pot tenir la capacitat de donar notícia sobre el Ser i el real en potència que l'humà albira en el sagrat, quan el llenguatge lògic no pot donar-li accés, tal com va demostrar Wittgenstein a l'haver de convertir un tractat filosòfic en una acció creativa desbordant el seu propi llenguatge lògic.

L'art és indici incontestable d'una espiritualitat des dels seus inicis, sosté Jean Clottes, arqueòleg especialista en art parietal del paleolític superior, definint art com «la projection sur le monde qui entoure l'Homme d'une image mentale forte qui colore la réalité avant de prendre forme et de la transfigurer ou de la recreér». Citant el també arqueòleg i etnòleg André Leroi-Gourhan, recorda que la figuració simbòlica és el signe decisiu de l'ascensió als

[38] Gibran, Khalil. (1963/1988). *Dichos espirituales. Obras completas III.* Barcelona: Edicomunicación. p. 853. Obra pòstuma publicada el 1963.
[39] Gibran, Khalil. (1926/1988). *Arena y espuma. Obras completas II.* Barcelona: Edicomunicación. p. 448.
[40] Veure apartat 2.1.3 i 2.1.4, p. 229-236.

valors abstractes.[41] L'art neix, sense dubtes, d'un ésser amb intel·ligència espiritual que requereix un camí d'acostament a l'inefable que no troba en l'àmbit lògic o racional, una via cap al misteri que ha d'abordar per tenir contacte amb el Ser, el real o l'àmbit adual, en altres paraules.

[41] Clottes, Jean. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique?* Paris: Gallimard. p. 56.

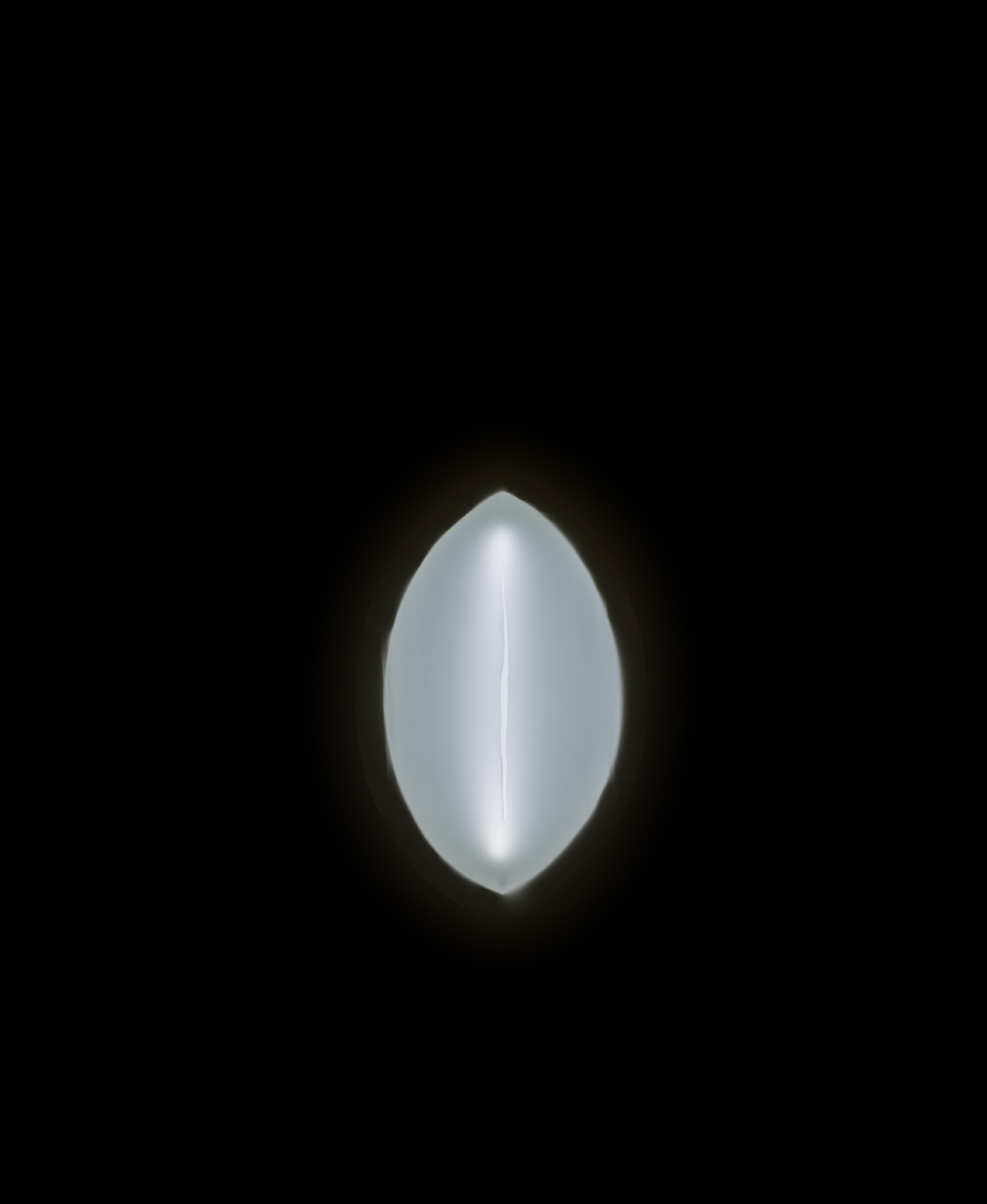


Figura 6: ***Màndorla esquinçada III*** **.** Joan Villaplana, 2018
Escultura en forma de màndorla-cavitat amb estructura interior d'acer, pintada de blanc.
La peça porta un vel de seda natural de color blanc sostingut a la part frontal. El vel està esquinçat i retroil·luminat.
Mides: 72,5 × 45,5 × 25 cm

1.1.1.3 MÍSTICA I ART

Després del període antic dominat pel pensament grec que concebia la realitat com a immanent, els pensadors neoplatònics van obrir les portes a una transcendència dual a través del monisme de Plotí, el qual va encaixar amb el primer cristianisme. Al III dC, aquest pensador feia una invitació a la mística amb pensaments com els següents:

> […] No hay que realizarla a pie: los pies nos llevan siempre de una tierra a otra. Tampoco debes aprestarte un carruaje de caballos o una embarcación, sino que debes prescindir de todos esos medios y no poner la mirada en ellos, antes bien, como cerrando los ojos, debes trocar esta vista por otra y despertar la que todos tienen pero pocos usan.[42]

L'arrel indoeuropea *mu-* apel·la a un so generat pels llavis tancats i dona origen a paraules llatines com *mutus* (mut) o *mussitare* (murmurar). Aquesta arrel onomatopeica es vincula amb el verb grec μύω - *myo* que, inicialment, significava tancar els llavis, encara que, posteriorment, es va referir a tancar els ulls originant la paraula μύστης - *mystikos*, iniciat, de la qual va derivar μυστήριον - *mysterión*, que, finalment, va dur a la locució llatina *mysterium*, de la qual prové la mística. Tancar els ulls per endinsar-se en el que és desconegut, aquesta és la familiaritat entre mística i art. Quan l'accés al sagrat s'ha desplaçat dels seus temples i oficiants a altres àmbits de l'experiència humana com l'art, la creació contemporània està en una bona posició per adoptar el que assenyala Wittgenstein en l'última proposició del *Tractatus* abans de demanar silenci:

> 6.54 Les meves proposicions són il·luminadores quan aquell que m'entén les reconeix, al final, com a insensates, quan ell, gràcies a elles —pujant-hi—, s'ha enfilat més amunt. (Per dir-ho així, ha de llençar l'escala després d'haver-s'hi enfilat.)
>
> Ha de superar aquestes proposicions; llavors veurà el món correctament. [43]

[42] Plotino. (270 dC /2005). *Enéadas*. Madrid: Gredos. § I, 6, 8, 25. Edició parcial en català: Plotí. (s. III dC/2005) *Ennèades (Antologia)*. Barcelona: Edicions 62.
[43] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. *Op. Cit.*, p. 154.

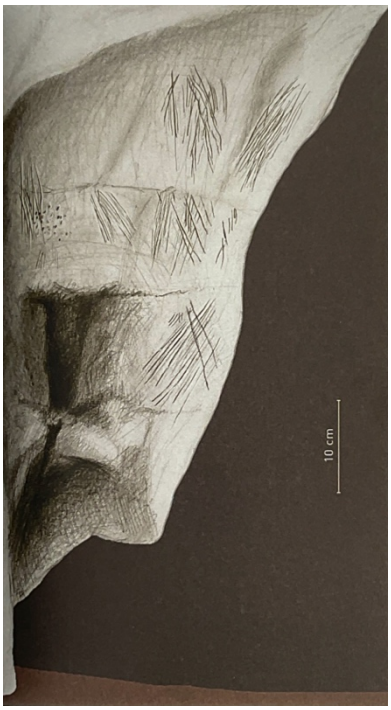


Figura 7: Detall d'una paret rocosa en forma de vulva amb marques de percussió a la cova de Roucadour.
Il·lustració de Michel Lorblanchet, *Naissance de la vie*, p. 67.

Si mostrar significa posar alguna cosa a la vista, assenyalar per advertir allò completament altre —el sagrat— en un espai profà, com es dedueix de la seva connexió etimològica amb *monstrum*, no és d'estranyar que les primeres mostres d'art que s'han trobat poguessin ser fetes per xamans, caps espirituals d'un grup humà que, com s'ha mencionat anteriorment, connectaven amb el tot introduint-se en la seva profunditat per deixar un senyal indicant que en formaven part. Aquesta connexió simbòlica podria ser creada amb accions com ratllar signes abstractes al percudir roques, potser usades com a litòfons en un acte ritual abans de crear una figuració, o resseguir una pintura creada en el passat o una trobada en el relleu de la cova, tal com sostenen múltiples estudis actuals d'art parietal.[44] Un llenguatge sense funcionalitat pràctica aparent, completament simbòlic, fins i tot creat per ni ser vist, com el cap de cavall de la Cova de Pergouset (figura 8) que, després de ser pintat a cegues i en una posició molt incòmoda a la paret d'una esquerda, havia de ser deixada enrere, com l'escala de Wittgenstein – el *Tractatus*-, al convertir-se l'acte de pintar en un ritual de relligament, una acció purament religiosa. Aquesta seria la funció essencial de l'art des dels primers vestigis que se n'han trobat i que ha persistit de forma conscient o inconscient fins avui en funció de la relació que s'estableix amb el fenomen sagrat a cada cultura i a cada temps vinculant Ser, culte, comportament simbòlic i acte creatiu, tal com serà explorat en els següents apartats.

[44] Vegeu els estudis de Michel Lorblanchet sobre les coves de Quercy, França, a Lorblanchet, Michel. (2020). *Naissance de la vie*. Arles: Éditions du Rouergue; i a Lorblanchet, Michel. (2018). *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*. Arles: Éditions du Rouergue; Clottes, Jean; Lewis-Williams, David. (1997). *Les Chamanes de la préhistoire. Paris: Éditions de Seuil.*

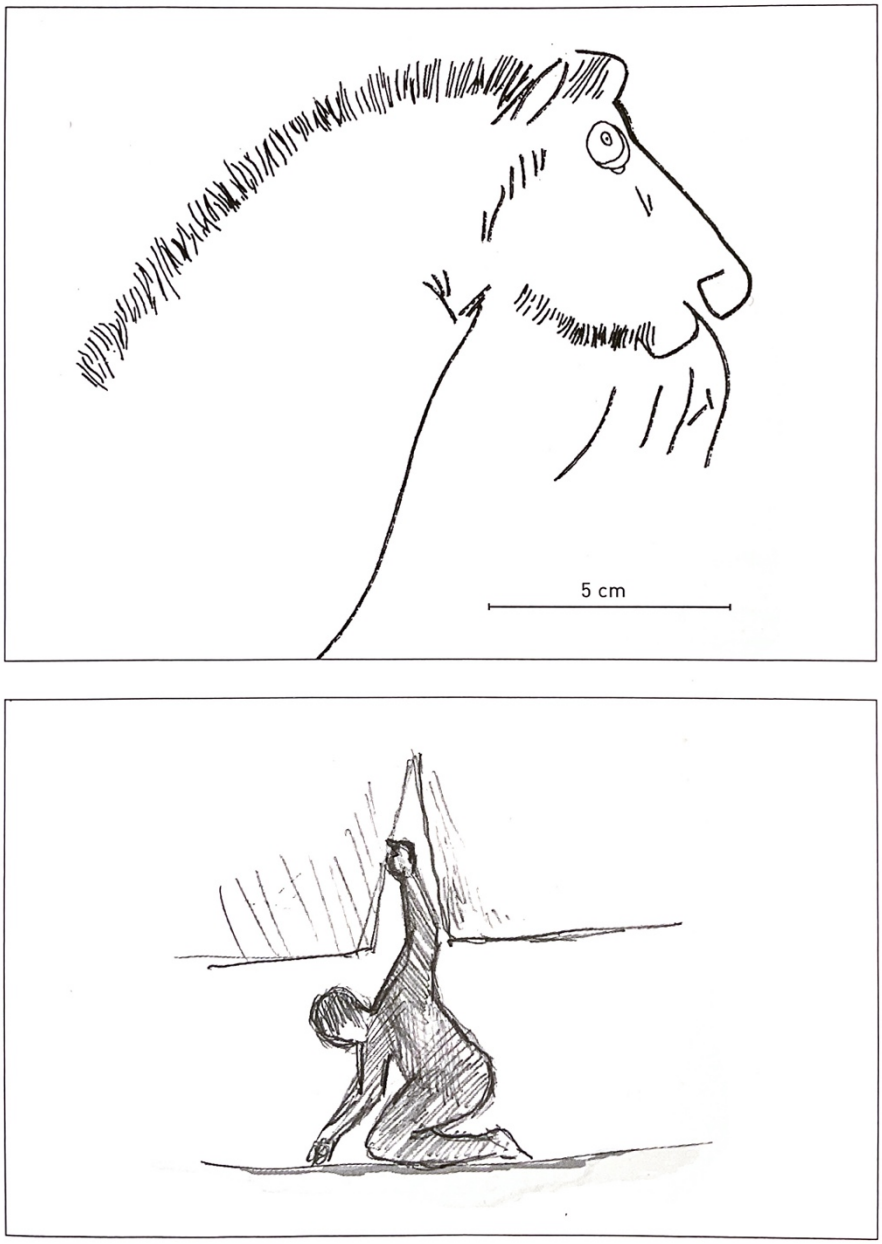


Figura 8: Il·lustració de Michel Lorblanchet d'un cap de cavall gravada a la Cova de Pergouset. L'animal va ser gravat a cegues amb un braç alçat i en una postura incòmoda.

Michel Lorblanchet, *Naissance de la vie*, p. 77.

1.1.2. ACTE CREATIU I TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC

1.1.2.1 LA HIEROGÀMIA MÍSTICA

Durant el curs 2000-2001 a la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, el filòsof Eugenio Trías explicava que si Stanley Kubrick situava l'origen de la humanitat en l'ús de la tecnologia a l'inici de *2001: Space Odyssey*, com sostenien els estudis prehistòrics tradicionals, ell pensava que la humanitat naixia quan adquiria la capacitat simbòlica. Això ho entreveia en la silueta d'una mà pintada fa trenta mil anys a la cova de Chauvet quan algú es va identificar a si mateix i va expressar la seva connexió amb la natura introduint-se al fons de la cova, com si es tractés d'una matriu materna.

Figura 9: Empremta negativa de mà humana (25.000 – 30.000 a. C.).
Cova de Chauvet (Francia).

A *La edad del espíritu*, ho explicava de la següent forma:

> En el interior de la caverna domina la presencia mural que señorea sobre el mago o el artífice. Éste se acerca, reverente, a ese uno poseedor de virtud fecundadora. La mano se extiende, abierta, sobre el muro. Se traza entonces la silueta de esa mano sobre el muro, primera y decisiva intervención del testigo en el que hace acto de presentación lo sagrado.
>
> Esa silueta de la mano constituye, en efecto, la primera marca simbólica de la intervención del testigo. Puede afirmarse que esa silueta da origen a la institución simbólica. Expresa la conjunción del testigo y la presencia a través de la simbiosis de la mano con el muro. Las dos partes del símbolo quedan estampadas en esa unidad copulativa.

> Algunos dedos de la mano dibujada, el meñique o el anular, aparecen amputados. Han debido ser ofrecidos en prenda o en sacrificio con el fin de poderse consumar esa unidad simbiótica. El símbolo logra el encaje de sus dos partes si es capaz de salvar la *cesura* que media entre ellas. La ofrenda de los dedos de la mano permite sortear el bache y facilitar la conjunción. Se pacta de esta suerte, mediante la ofrenda sacrificial, lo que se espera del vigor del muro como prenda o como don: la promesa quizás de vida fecunda y renovada. [45]

Figura 10: Fotograma de *2001: Space Odyssey*.
Stanley Kubrick, 1968.

En aquest assaig publicat el 1994 (un any abans de rebre el premi Nietzsche) i considerat, pel mateix Trías, com el seu llibre més important, aquest filòsof pensava el símbol com a revelació sensible i manifest del fenomen sagrat. En el text, recordava que el sentit originari del terme simbolitzar feia referència a l'acció de llançar a la vegada (*sym–bállein*) dos fragments d'una moneda o una medalla dividida que juntes estipulessin una aliança a manera de contrasenya. Una de les dues parts es posseeix, la part simbolitzant, l'altra està en un altre lloc; és aquella a la qual remet la primera per tenir significat. Així, en el símbol hi ha una escissió i una prova final que permet el restabliment de la unitat originalment perduda.

Eugenio Trías sostenia que aquesta escissió originària, o *cesura*, que és el símbol, dimana del caràcter del *ser del límit*, concepció ontològica central de la seva filosofia. Segons aquesta, per arribar a la unió final de significat, el símbol no troba l'encaix o el retrobament de les dues parts fins a haver passat set passos o fites. El model que va articular aquest pensador està concebut «como *espacio lógico* que dota de forma el ser; un ser que se comprendre como *ser del límite*».[46] Les set fases, eons o cicles espirituals del comportament simbòlic que va establir a *La edad del espíritu* són: matèria, cosmos, presència, *lógos*, claus hermenèutiques, el fenomen místic i la conjunció simbòlica.[47]

[45] Trías, Eugenio. (1994/2000). *La edad del espíritu*. Barcelona: Ediciones Destino. p. 59.
[46] *Ibid.*, p. 45.
[47] *Ibid.*, p. 19 i 38-40.

A part de les imatges de les mans negatives, els primers senyals que s'han trobat sobre la capacitat simbòlica humana en diferents continents remet a un hipotètic culte a allò que és *matricial* o femení. A través de la mediació de l'art parietal, la terra es vincula amb la maternitat o a l'origen d'on pot sorgir tota una cosmogonia.[48] En aquesta primera fase del transcurs simbòlic —o cicle espiritual, segons el model d'Eugenio Trías— es troba la *Magna Mater*, categoria o edat del símbol originària i salvatge que revela el seu caràcter vital, la seva naturalesa fecunda i fecundant, en la qual són rellevants les figures teofàniques de la vulva femenina, el gran animal o la femella. Aquest esdeveniment simbòlic es desenvolupa en una cova, un santuari en forma d'entranya matricial que esdevé caverna de la protohistòria. Els accidents dels murs de la gruta són subratllats per la mà dels primers artistes —testimonis *hierofants*, segons aquest filòsof— en els quals troben la presència del sagrat subratllant les formes dels murs amb inscripcions que remeten al principi genesíac i fecundant sota la forma simbòlica de la vulva, la femella o el gran animal.[49] Com a síntesi d'aquesta primera fase, aquest filòsof deia que:

> Material es, en suma, el encuentro místico con lo sagrado que connota siempre, de forma metafórica, el carácter material del contacto místico que suscita (a través de la imagen sexual de la hierogamia mística, o del "saboreo" del que habla la literatura del sufismo). Y material es, en resumen, el acontecer simbólico en su realización como forma cumplida, o como acto consumado. El símbolo que la imaginación produce, en la séptima categoría, sólo adquiere forma y sentido a partir de una sólida base material.[50]

La unió *sexual* amb la manifestació divina per superar l'escissió originària o *cesura* —o hierogàmia mística, usant la terminologia introduïda per Mircea Eliade—[51] està en el nucli de l'esdevenir artístic que aquí s'investiga, el de l'art que manifesta el fenomen sagrat en tota la seva amplitud d'accepcions conscients o inconscients. El camí del conegut cap al desconegut que pot encarnar aquest art neix quan es ressegueixen certes marques del que té caràcter sagrat per unir-se amb el que es troba en una altra part i del qual no es participa existencialment, encara que sí ontològicament. L'atracció cap al sagrat respon a una potència de Ser que l'*homo religiosus* pressent en un altre àmbit més enllà del de la seva existència. Aquest traspàs o canvi d'estat, que és en si un profund acte artístic, té en el seu haver aquest matís de caràcter metafísic que ha de ser explorat a la llum de l'analítica del Ser amb el propòsit de comprendre com l'origen de l'acció artística i la seva vinculació amb el sagrat és una via

[48] Per comprendre el desenvolupament d'aquesta qüestió, vegeu l'apartat 1.1.3, p. 100-117.
[49] Trías, Eugenio. (1994/2000). *La edad del espíritu. Op. Cit.* p. 41.
[50] *Ibid.*, p. 65.
[51] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà.* Barcelona: Fragmenta.

essencial de coneixement de la condició humana. En aquest procedir apareixerà la hipòtesi central que serà explorada en la primera part d'aquesta tesi per fonamentar-la i donar una plena comprensió de la vigència del llenguatge negatiu i el sentiment del sublim avui a la segona part de la investigació.

El creador d'art apareix quan, en sentir-se escindit del Ser després d'haver caigut a l'existència, s'hi unifica momentàniament a través de la mediació de la pràctica artística recreant una unió amb el sagrat de la qual es va sortir al néixer i a la qual hi tornarà al morir. Sens dubte, es tracta d'una acció similar a la que encarna el xaman, sacerdot o cap espiritual a través dels seus ritus, meditacions o trànsits; aquesta és la raó per la qual, en tantes cultures no monoteistes, tant primitives com actuals, ha sigut la mateixa figura l'artista i el xaman. La recerca d'aquesta unió primigènia és un dels fonaments de la condició de l'*homo religiosus* en totes les cultures: tornar al Ser del qual va ser escindit una vegada finalitzada l'existència. En la tradició del pensament occidental, aquesta visió pot ser llegida com a una lectura de Plató duta a terme pels neoplatònics per portar un món dual amb un àmbit transcendent un cop perduda la condició immanent del món antic, tot i que aquesta dualitat ja hagués aparegut en els misteris i la tradició òrfica.[52] En la tradició oriental pot significar la dissolució en el no-res. En el cas de les cultures xamàniques es tracta d'un retorn a la Mare Terra de la qual se sortí. En totes elles, després d'una existència en condició dual i temporal es torna a l'*adualitat*; abans de la mort, l'art intercedirà el seu accés per anticipar el coneixement d'aquest estat anterior i futur. Per consegüent, l'art pot ser un camí de profunda comprensió ontològica, ritu metafísic i culte religiós. El bany de Ser que procura cert art permet a la persona experimentar el seu ser autèntic en constar l'*estar-aquí* de l'existència amb el Ser del qual ha emanat i que, com va introduir la fenomenologia de Martin Heidegger, porta a dins i hi està obert. Aquest és el nucli de l'esdevenir de l'art sacre i hipòtesi central de la qual parteix aquesta investigació per conèixer les vies més apropiades que té l'art avui per oferir una immersió al Ser necessària per sostenir el dubte existencial. Set d'art és set de Ser. L'art pren camins essencials en períodes de reorientació ontològica, com l'actual. Encara més si comporta canvis religiosos profunds com el *gir teofànic*, marc conceptual que introduirà aquesta investigació per analitzar el traspàs contemporani d'una religiositat transcendent a una d'immanent, davant del qual l'art reapareixerà com una apropiada via d'accés al sagrat.

[52] María Zambrano reivindicava aquesta tradició de la qual Plató era hereu per ubicar la filosofia platònica en un pla ja transcendent. Zambrano, María. (1939/1993). *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. p. 45-56.

Mircea Eliade va fer una aportació clau a *El sagrat i el profà* al vincular la set ontològica humana amb l'existència religiosa. Segons aquesta, la persona religiosa necessita viure en un món sagrat perquè només un món així participa del Ser, existeix realment. De manera simbòlica, si el món ha sigut creat pels déus, ha de ser *cosmitzat* pels humans quan reactualitzen d'un manera ritual l'acte de creació. L'espai no *cosmitzat* és extensió amorfa. Per la persona religiosa aquest espai profà significa el no-ser absolut en el qual no vol ser absorbit i desaparèixer. Així mateix, la millor forma d'evitar-ho és saciant aquesta set de Ser situant-se al moll del real, al centre del món, allà on el cosmos s'ha creat i estès cap als quatre punts cardinals. Només allà és on es pot entrar en comunicació amb els déus. I aquesta font de realitat en la qual vol identificar-se pot ser recreada infinites vegades a qualsevol punt de l'espai, donant-li diferents formes simbòliques, ja sigui a través de la creació de països, ciutats amb una orientació còsmica, temples amb espais sagrats, palaus o amb simples habitacions humanes com les tendes, *iurtes* o cases adequades a la simbologia còsmica, com s'explicarà a l'apartat 1.1.3 en l'anàlisi de la creació dels túmuls, altars, temples i posteriors ciutats. D'aquesta manera, tota persona religiosa se situa al centre del món i a la font de realitat absoluta.[53]

En conclusió, l'origen de l'acte creatiu com a relligament amb el diví fa eclosió a partir del dubte existencial aparegut amb l'adquisició de la consciència de mort. Davant la por existencial de la discontinuïtat de la vida, sorgeix l'*homo religiosus* manifestant-se com un *estar-aquí* (*dasein*) que busca restablir una continuïtat amb el que és anterior a la vida, l'origen, vinculant-se a un cercle sense fi. Heidegger va definir la condició humana com *dasein*, ens que viu fora de si obert al Ser per viure una revelació d'ell.[54] Circumscriure la vida està en l'àmbit del possible coneixement racional, fora del cercle només queda el pensament espiritual o religiós. L'art pot ser una escala mediadora de la qual desprendre's un cop accedit a la unió, com va apuntar Ludwig Wittgenstein sobre el llenguatge lògic. Com s'ha vist en la definició d'art de l'anterior apartat, l'obertura serà un tret essencial de tota forma artística. Si com deia Khalil Gibrán, l'art és un pas en el conegut cap al desconegut[55] i, anteriorment, se li ha afegit a allò completament altre —el sagrat—, llavors, l'art pot ser una sortida de si per comprendre el Ser. L'art pot esdevenir obertura ontològica, revelació de Ser.

[53] Eliade, Mircea. (1957/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 42
[54] Heidegger, Martin. (1947/2000). *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza. p. 27-33.
[55] Gibran, Khalil. (1963/1988). *Dichos espirituales. Obras completas III. Op. Cit.* p. 853.

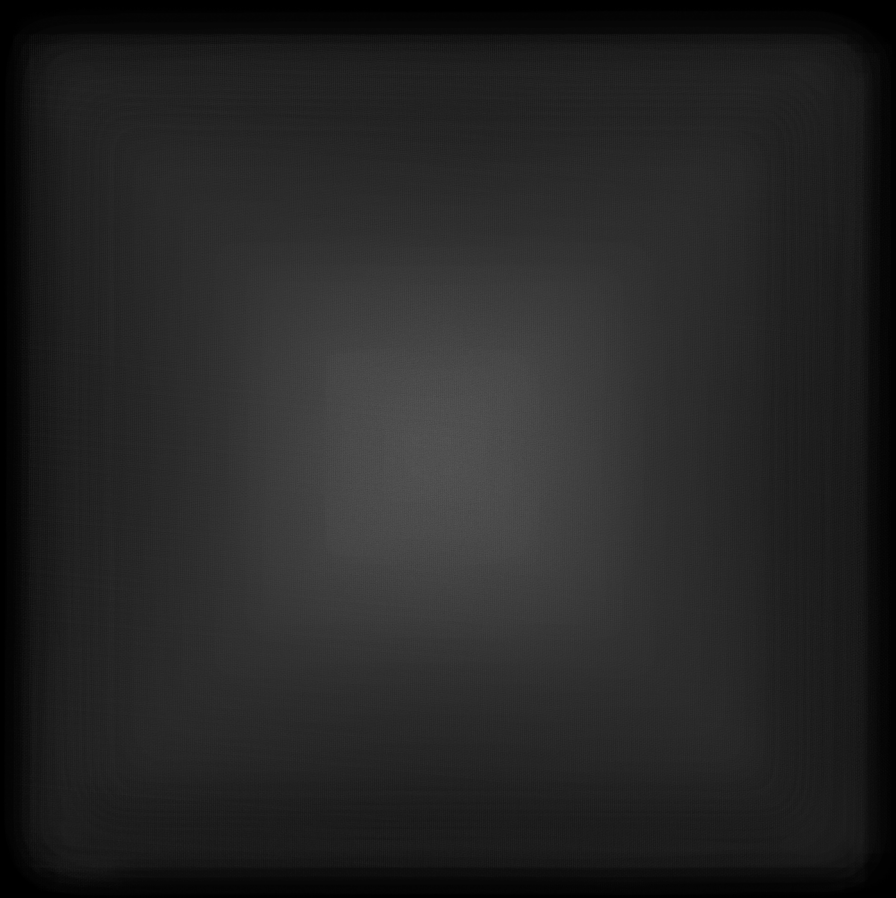


Figura 11: ***Setanta mil vels I.*** Joan Villaplana, 2018
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 150×150 cm

En aquesta obra de gran format apareixen trenta-cinc mil imatges de vels de seda negra superposades sobre un fons negre que complementen els trenta-cinc mil blancs de la seva obra homònima (*Setanta mil vels II*; figura 41, p. 188).

En la superfície es poden percebre la textura dels primers vels que queden col·locats per sobre de la resta. A mesura que la visió va avançant cap al centre, augmenta la profunditat dels milers de vels restants. En la zona central, es pot observar un gruix extraordinari de vels que s'aprima progressivament en els extrems. Aquesta acumulació de teixits provoca que la il·lusió de volum s'expandeixi al centre generant una vibració òptica en els límits de la visibilitat creada per la superposició de milers de sedes que cobreixen la visió del buit de fons.

1.1.2.2 LA ICONOFANIA

A través de l'exercici espiritual que pot esdevenir l'art, l'*homo religiosus* desenvolupa la capacitat simbòlica a través de la captació d'imatges transformant-les en *representacions* físiques fent que aquestes no només siguin un fet inherent de la seva condició, sinó que formin part de la seva ontologia i el singularitzin. Tanmateix, la imatge no sorgeix només de l'art, sinó que pot *presentar-se* prèviament a través d'altres experiències visionàries, com poden ser les sorgides de la meditació, altres exercicis espirituals o de l'adveniment sobtat de comprensió integral de realitat de la mística salvatge. El llenguatge artístic pot ser una via per representar-la donades les seves característiques abans analitzades, però la imatge no és només una entitat mediadora, objecte equívoc de coneixement des de Plató, sinó que la imatge és font de veritat en ubicar-se en el moment desocultador del Ser i ser-ne part integrant. La imatge pot ser una operació que concep l'infinit en finit previ a la capacitat intel·lectiva esdevenint *iconofania*. Iconologia i ontologia s'assimilen quan es comprèn que les imatges no tan sols són una eina de comprensió del sentit ontològic, sinó que són font de realitat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible.

La iconologia que aquí es presenta es fonamenta en el que s'anomenarà *iconofania*. La *imatge iconofànica* no és una *representació* a partir d'una visió sensible prèvia, sinó una *presentació*, una manifestació de l'anunci del Ser previ al seu desplegament que constitueix la capacitat visionària provinent de l'exercici espiritual. Un cop el Ser s'ha anunciat, en segona instància, apareix la imatge representativa que crea l'art, imatge física o *representació* derivada de la *presentació primera*, que és la *iconofania*. L'enorme dificultat de concretar el Ser abans del seu desplegament recau en evitar l'enunciat i la raó, nocions encapsuladores que tanquen l'obertura necessària del Ser al dividir la seva infinita unitat. Quan les imatges representatives es basen en aquests conceptes, fugen del Ser quedant condemnades com a objecte representatiu equívoc de la realitat, tal com Plató va classificar-les. La singularitat que pot mostrar l'*art iconofànic* per la seva proximitat amb la veritable ontologia o religió és la capacitat de mantenir la *iconofania* oberta i *representar-la*. Com es veurà en l'apartat 1.2.3, l'art és capaç de derivar la *iconofania* en una nova *representació* quan manté el Ser en la forma artística sense recórrer al pensament intel·lectiu. Aquesta és la capacitat de l'*art iconofànic* que s'introduirà en aquesta recerca, quan esdevé un exercici espiritual i ontològic que aporta una epistemologia transcendental prescindint del logos, el qual fragmentaria la unitat de la *presentació* del Ser fent-lo incomprensible en la *representació* que en fa. El llenguatge més adient per acostar-se a

aquesta manifestació de realitat última *al sostenir el Ser representat en la forma* és una combinació d'abstracció i de negativitat.

Partint de la premissa que la *iconofania* és una primera manifestació de veritat prèvia al coneixement intel·lectiu, com s'articulava la revelació del Ser a l'antiga Grècia, l'αλήθεια *alèthia,* més endavant s'analitzarà com el procés creatiu d'imatges com a *representació* d'aquella imatge original pot oferir a l'ésser humà un trànsit òntic-ontològic en permetre passar de la consciència d'ens a la de Ser. La *representació sostinguda de Ser* que elabora l'*art iconofànic* —imatge posterior a la *iconofania* o *presentació*— condueix a una profunda comprensió ontològica davant la consciència de mort pròpia de l'*homo religiosus*.

Finalment, si la *iconofania* sorgeix d'una experiència transcendent, el camí místic n'és la forma més escaient per conèixer la seva naturalesa. Tanmateix, aquesta imatge inicial és experiència transcendent directa, no reflex ni representació d'aquesta, sinó *presentació* en forma de visió, una intuïció i experiència integral de realitat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible que condueix a la unió entre coneixement diví i coneixement ontològic. Aquest és el nucli teològic i ontològic de la tesi i la seva proposta a partir de la qual es desplegarà posteriorment el llenguatge abstracte i negatiu com a via d'accés. Per esbossar una anàlisi més completa, també s'introduirà una iconologia basada en una exploració del comportament simbòlic, el procés de revelació, l'experiència visionària i la funció cultual de l'art. Prèviament, la noció de les *esferes existencials* que introduirà aquesta tesi en serà el pilar ontològic. Es tracta d'una *imatge iconofànica* que mostra el desplegament d'aquesta ontologia, la qual nodrirà tot la recerca teòrica i comportarà el desenvolupament d'una proposta epistemològica.

Figura 12: Maqueta d'espai contemplatiu. Joan Villaplana, 2018

1.1.2.3 LES ESFERES EXISTENCIALS

Naixement i mort queden vinculats en una circularitat que pren la forma del que aquí s'anomenarà *esfera existencial*, concepte ontològic central de la present investigació. L'*esfera existencial* separa l'*estar-aquí* —o existència— del Ser, el qual només pot ser intuït per l'ésser humà com el que és místic. Es tracta d'una esfera velada que es troba integrada en la infinitud del Ser, però sorgeix i desapareix de forma singular; és autònoma i forma part de la totalitat. A dins, l'existència humana li dona forma estant coberta per una espessa superposició de vels; l'últim d'ells delimita el pas de l'*esfera existencial* al Ser. Des de l'interior de l'esfera, l'ésser humà només pot copsar una visió difusa i parcial de la realitat a través de la densa suma de vels que s'interposen a la seva percepció sensible i intel·lectiva. L'assoliment d'una comprensió completa del Ser només pot arribar amb la caiguda de tots els vels que només podrà aportar l'experiència de mort. Aquesta aprehensió integral de realitat és anàloga a la visió de Déu que les religions monoteistes van anunciar com el més enllà *postmortem* i que, en vida, va comportar l'aparició de la iconoclàstia a l'entendre que el Déu únic no pot ser copsable pels sentits ni expressat com a concepte o imatge, ja que perdria la seva unitat; tan sols l'experiència unitiva mística o mortal pot assolir-lo. La singularitat i l'aproximació de l'art, la música i la poesia a l'experiència mística és causada per la seva capacitat d'anticipar el coneixement de l'experiència de mort en desbordar els límits dels seus llenguatges formulant un vel que tamisa la noció absoluta. Allà és on es pot fer desplegar el Ser des de l'humà, sent ell mateix l'últim vel que es difumina temporalment per concebre el Ser.

Manifestant-se profundament negra, l'*esfera existencial* flota sobre un negre encara més profund; aquesta és la seva *imatge iconofànica* només perceptible des del tercer ull. L'ésser humà, limitat per l'últim vel esfèric, li dona forma tancada al seu endins. La persona no ha de trencar-lo, ja que defineix el seu Ser existent que només la mort difuminarà fins a fer-lo desaparèixer reintegrat en el Ser; abans, només pot intuir-lo com la semivisió que li ofereix la multitud de vels fins a arribar al vel limítrof. Aquest accés indirecte —o visió negativa— manifesta l'obertura des de si que permet la revelació del Ser, com també va assenyalar Martir Heidegger en la correcció que va aportar a la metafísica del dualisme del subjecte i l'objecte, segons la qual el *dasein* és obertura al Ser per viure una revelació d'ell. El Ser serà el desplegament total de l'últim vel, l'obertura des de dins en forma de revelació. El mateix vel esdevindrà Ser.

L'art va néixer per adoptar el paper de vel, acostar-se al Ser i insinuar el seu desplegament; la comprensió real no pot arribar fins a la mort. Abans d'aquesta, l'art procura un bany ontològic que prefigura l'obertura definitiva, la de la mort. D'aquesta manera, l'art anticipa un coneixement de la vida que només el llindar de la mort pot oferir. L'art pot esdevenir una avantsala de la porta al Ser que es pot visitar per donar notícia d'ell a la tornada.

El vel esfèric, al qual es retrà culte des del seu endins per la impossibilitat d'accés al diví —allò completament altre o allò que vindrà— serà també la futura obra artística sacra i l'origen de la iconoclàstia. En els temps paleolítics serà una paret. Posteriorment, segons els trànsits culturals que comportaran diferents assumpcions del diví, el vel o obra artística haurà de fer-se visible i invisible, encara que, purament, sempre haurà de ser tractada amb molta cura i precaució al llarg dels segles. Els límits de l'existència són fràgils, l'art haurà de ser curós. L'art cuida l'existència cobrint-la amb el seu vel. L'art adopta la funció de pell humana, per això és definitori, fràgil i protector a la vegada.

En conclusió, el vel dona forma a l'*esfera existencial*, pell humana. Traspassar-lo és accedir al Ser, allò que és U i infinit. Tanmateix, l'U no té imatge, perquè la imatge és divisió i la unitat és indivisible. Per aquesta raó no pot tenir imatge el Ser, Déu o la vacuïtat. Aquest és el motiu pel qual la iconoclàstia neix. El vel serà la imatge intermediària que tamisarà la llum per fer-la perceptible, únic camí de comprensió de l'U. No hi ha imatge més enllà del vel, perquè ja s'ha desplegat el Ser. Posar el vel és escalfant-se del Ser sense cremar-se. Aquesta és la mediació de l'art: tamisar el Ser per la seva comprensió prèvia a la mort.

Figura 13: Maqueta d'espai contemplatiu. Joan Villaplana, 2018.
Escala 1/50

L'obra que mostra aquesta maqueta a escala 1/50 està pensada per crear un espai contemplatiu interreligiós en un entorn tancat i fosc en el qual la màndorla superior ha de tenir una superfície de color negre mat i obscura. La màndorla interior ha de ser negre brillant i profund. L'escultura s'ubica sobre un terra negre amb una làmina d'aigua que les reflecteix.

1.1.2.4 EL TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC

La vinculació entre el fenomen místic i l'acte creatiu ha portat a la conclusió inicial que, per la pràctica del culte, l'art pot ser un llenguatge mediador del qual desprendre's un cop copsat l'inefable a través de la *mostració*, com si es tractés de l'escala de Wittgenstein. [56] La noció de les *esferes existencials* que aquí s'ha introduït assenyala que aquest llenguatge s'ubica en el vel que separa l'existència o l'*estar-aquí* del Ser i dona notícia d'ell en tamisar la seva naturalesa inefable. En aquesta part de la investigació es revisarà la capacitat d'aquest llenguatge per acostar una realitat racionalment inexpressable usant diferents signes i, abans de tot, s'analitzarà com aquesta mediació comporta una *autocomprensió* ontològica a través de la unió de la persona amb el fenomen sagrat. L'afany humà de comprensió del Ser és la qüestió nuclear que farà néixer l'art com a mediador del fenomen sagrat, com s'ha assenyalat anteriorment; un enteniment que, finalment, haurà de permetre l'accés a l'àmbit no dual; aquí és on entraran en joc les concepcions religioses teleològiques amb la voluntat d'adquirir aquest estadi unitiu, etern i final. D'aquesta manera, es tracta d'una finalitat de l'art que estarà sempre subordinada a la concepció religiosa del moment.

1.1.2.4.1 L'ART PRIMITIU I L'ART CONTEMPORANI COM ESPAIS DE RELLIGAMENT AMB EL SAGRAT

Avui, la voluntat religiosa persisteix activa, encara que transcorri enterrada com a fonament subliminar. Aixecant vels i capes d'aparents intencions estètiques i polítiques,[57] torna a emanar llum sobre la qüestió de l'art en un temps de confusió per una extraordinària heterogeneïtat de la creació artística fruit d'una desorientació espiritual en negar-se l'existència de la pregunta religiosa inherent en l'ésser humà.

La revolució moderna va aportar la crítica i la caiguda de la tradició teològica occidental, però en el camp ras que va deixar per fundar una nova tradició amb les eines de la raó, va perviure la llavor de la pregunta religiosa a partir de la qual va créixer una nova tradició espiritual que aquells útils racionals van intentar dominar fins a comprendre el seu inevitable desplegament. La modernitat va ser una fase del desenvolupament religiós occidental, així mateix, alguns teòrics han datat el seu inici en les traduccions de la Bíblia a les llengües vulgars. La nova era va néixer a partir d'una revolució espiritual, abans que la política, social

[56] Vegeu l'apartat 1.1.1.1, p. 55-58.
[57] Sobre la funcionalitat estètica o política de l'art des de la revolució moderna, vegeu nota 21, p. 51.

o estètica, com s'acostuma a catalogar la modernitat. Si alguna cosa defineix purament la modernitat és la ruptura de la tradició per la recerca de la veritat, per dura i dramàtica que aquesta fos. L'heroisme modern significa emancipar-se de Déu i col·locar la raó com a fonament de tot coneixement per llavors desmuntar-la. En el terreny espiritual, aquest llarg procés va implicar passar d'una relació vertical amb el diví del teisme a una concepció horitzontal que connecta amb les nocions religioses primitives que es desprenen de l'art més remot que ens ha arribat.[58] Aquesta és la raó fonamental per la qual l'art modern va buscar una connexió amb el primitivisme i que aquesta investigació profunditzarà per comprendre la creació actual. L'art sempre ha emanat de qualsevol substrat espiritual per reforçar el fonament més característic de l'ésser humà més enllà de la seva suposada intel·ligència funcional: la condició d'*homo religiosus*. La pregunta metafísica primitiva és avivada per la modernitat arran dels profunds moviments tectònics de les religions occidentals.

Com s'anirà veient, les anàlisis dels vestigis de les creacions artístiques més antigues que s'han trobat realitzades per diversos homínids mostren de forma clarivident la necessitat humana de fer néixer l'art amb l'objectiu de relligar-se amb el sagrat. De la mateixa forma que el comportament religiós intrínsec en la condició humana ha persistit durant l'era moderna, la flama d'aquesta voluntat fundacional amb caràcter místic de l'art ha persistit latent fins avui i s'ha refundat de diferents formes.

Com s'analitzarà al capítol 2, la permanència de la voluntat mística en l'art modern de les cultures occidentals, immers en un període de suposada secularització que va comportar un relligament subliminar amb el fenomen sagrat al presentar-se ocult per l'absència de teologies dominants, va aparèixer de dues formes principals. D'un costat, creant obres mediadores per rendir culte a un Déu amagat i impulsades per una concepció horitzontal del diví, tal com es tendí a concebre el sagrat a Occident després de la caiguda de les teologies que Friedrich Nietzsche va narrar donant-los-hi sepultura en els seus escrits.[59] Per altra banda, generant accions de culte a un Déu present a tota la creació, divinitzant la natura i tot el que és existent a través d'una concepció panteista que connectava amb les religions còsmiques i xamàniques que haguessin pogut practicar-se en els temps de les primeres pintures rupestres. En el primer cas, la voluntat de relligament va persistir a través de l'ús de la via negativa —o apofàtica— amb un llenguatge plàstic basat en l'abstracció, com van fer els artistes que van seguir la senda presa per Kazimir Malèvitx, Mark Rothko, Pierre Soulages o Anish Kapoor, entre molts

[58] Per comprendre millor aquesta qüestió, vegeu el seu desenvolupament a l'apartat 1.1.3, p. 100-117.
[59] Nietzsche, Friedrich. (1882/1984). *La Gaia ciència*. Barcelona: Laia. §125.

d'altres. En el segon cas, va sorgir l'acció simbòlica i la positivitat del fet d'enunciar —via afirmativa o catafàtica— estructurat pel conceptualisme que va prendre un curs derivat de l'acció ritual màgic-xamànica o del sacerdoci, com van fer Joseph Beuys, Marina Abramovič, Ana Mendieta, Jana Sterbak, Wolfgang Laib, Andy Goldsworthy o Bill Viola, entre d'altres.

La vinculació religiosa entre art primitiu i art modern es fa encara més profunda si analitzem des d'aquesta nova perspectiva les primeres mans negatives provinents de les pintures parietals del paleolític trobades en diferents continents: eren imatges que ja portaven implícita aquesta doble naturalesa. D'un costat, eren accions de culte panteistes de caràcter afirmatiu o catafàtic pel fet creatiu de fondre's físicament amb la matriu de la Mare Terra a través del contacte de la mà amb la paret i projectar-hi el pigment per fusionar persona i natura en una acció integradora. Alhora, transcendien com a obres cultuals apofàtiques per un *Deus absconditus* en la pintura negativa que quedaria per la posteritat un cop apartada la mà. Aquesta dicotomia serà desenvolupada amb més detall en l'apartat 2.2.1, on s'analitza com el sagrat va romandre en l'art modern.[60]

Figura 14: Empremta negativa de mà humana (16.000-25.000 AP).
Peche Merle, França.

Com s'ha introduït anteriorment, la pregunta pel Ser comportarà el naixement de l'art com a eina d'accés a la comprensió ontològica. Des dels seus inicis, l'art mitjançarà com experiència d'accés a un estadi no dual i atemporal a través del ritual creant, així, obres cultuals, com es feia amb aquestes primeres mans negatives —acció de culte afirmativa o catafàtica i, posteriorment, obra cultual negativa o apofàtica—. En aquest punt, s'obre la qüestió de determinar qui viu aquesta experiència transitòria, el creador d'art, el receptor o ambdós? Als seus orígens, com a mínim, la vivia qui creava les imatges. La teoria xamànica va llançar la hipòtesi que qui entrava a pintar al fons de la cova, probablement, ho fes de

[60] Vegeu p. 260-279.

forma solitària. El cap de cavall pintat en una escletxa a la cova de Pergouset[61] sembla una prova irrefutable del fet que la importància de l'experiència artística requeia en qui representava la imatge com a vivència ritual de retorn i comunió amb la natura de caràcter efímer no extrapolable a un altre temps o persona. Per altra banda, es pot suposar que la comunitat revivia altres rituals de comunió artística, ja fos participant d'un ritu musical, com sembla assenyalar la hipòtesi sobre l'excel·lent acústica de diverses sales pintades i les marques abstractes produïdes per una hipotètica percussió,[62] ja fos resseguint les imatges per recrear l'experiència unitiva generació rere generació, com les investigacions etnològiques associades a la teoria xamànica van observar en descendents actuals que encara repinten les imatges dels seus ancestres primitius.[63] Sigui com sigui, encara que hagin avançat les teories comentades, la falta d'informació fa difícil concloure definitivament una teoria de la transmissió i la recepció als inicis de l'art, sobretot pel que fa als suposats rituals comunitaris paleolítics a l'interior de les coves. Tanmateix, els estudis etnològics mencionats de David Lewis-Williams i Jean Clottes, mostren una solvència rellevant i permeten extrapolar aquesta qüestió a l'experiència artística contemporània que s'anirà esbossant. A partir d'aquí es pot avançar una teoria de la transmissió i recepció basada en l'analogia contemporània a aquell procés creatiu i ritual. Es tractaria d'un model de pautes de comportament fàcilment extrapolable a múltiples èpoques i a diferents cultures espirituals.

Figura 15:
***A Line Made by Walking*.**
Richard Long, 1967.

[61] Vegeu la figura 8, p. 65.
[62] Vegeu l'apartat 1.1.3, p. 100-117.
[63] Vegeu la p. 131.

D'un costat, se situa en l'acció artística i la performance, que, com s'ha anunciat, van tendir a prendre el camí xamànic o del sacerdoci múltiples artistes del segle XX com a via catafàtica, en la qual l'artista viu l'experiència de trànsit de forma pràcticament religiosa i activa en la *representació* efímera d'un relligament sagrat i l'audiència l'observa revivint-la a un segon nivell d'experimentació de forma simultània i passiva, com poden ser els casos de Marina Abramovič o Joseph Beuys. D'altra banda, la vivència solitària de l'artista contemporani que retroba i *representa* el sagrat —o el sagrat subliminar— en una experiència activa i íntima al seu taller i que l'audiència pot reviure posteriorment en la seva exhibició pública, com, per exemple, podria ser el procés creatiu de Mark Rothko, o que pot no adoptar el rol de recepció passiva amb una transmissió posteriorment narrada de l'experiència, com els artistes del *land art* han experimentat solitàriament, com podrien ser les caminades simbòliques de Richard Long, seguint una hipotètica pauta de comportament com la del cap de cavall de Pergouset. El primer comportament té relació amb els hipotètics rituals paleolítics, el segon amb la pintura íntima de la cova, ja fos una mà, ja fos un conjunt de fauna. En el capítol 2, s'aprofundirà en la teoria de la transmissió i la recepció.

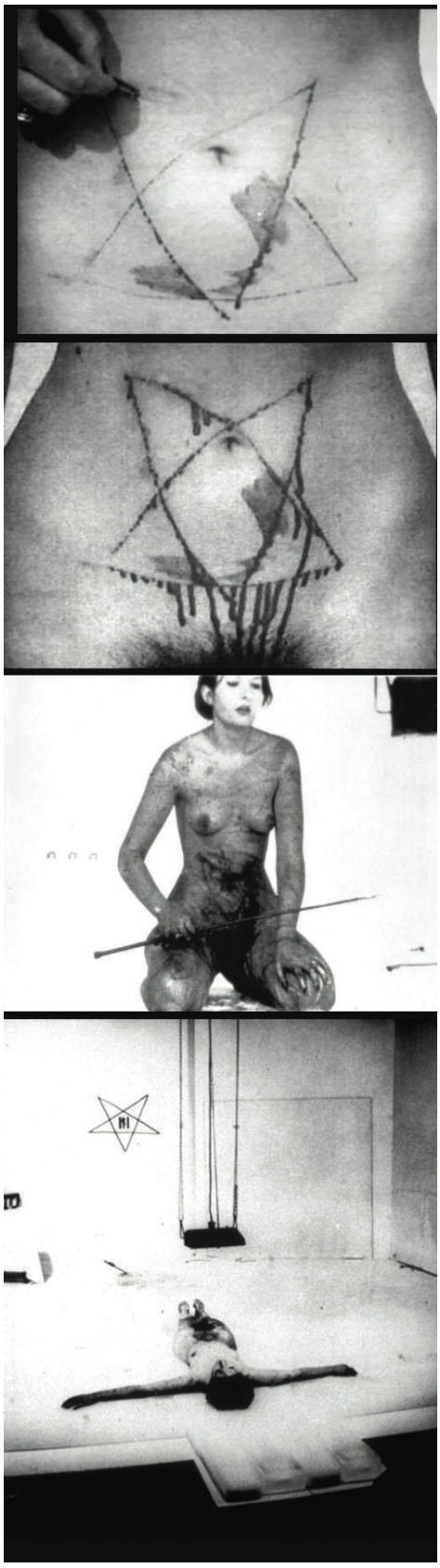


Figura 16:
***The Lips of Thomas*. Marina Abramovic, 1975.**
Performance pública. Galerie Krinzinger, Innsbruck

Figura 17: Mark Rothko al seu estudi d'East Hampton.
Hans Namuth, 1964.

1.1.2.4.2 EL LLENGUATGE ARTÍSTIC COM A MEDIADOR DEL TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC

En el transcurs d'aquest camí apareix una nova hipòtesi central que, junt amb la noció de les *esferes existencials*, conformaran les bases ontològiques d'aquesta investigació: l'art pot ser mediador del trànsit òntic-ontològic. Des de la seva etapa fundacional, l'art és un facilitador de la futura transmutació de l'humà a l'etern i incognoscible, de la conversió de la presència finita de l'existència a la permanència en l'infinit, de circumscriure's en els límits espaciotemporals a formar part del tot, unitat immutable. Com s'ha exposat en la hipòtesi de les *esferes existencials*, l'art pot adoptar el paper del vel de l'esfera de l'existència que insinua el seu desplegament o dissolució convertint-se en el Ser proporcionant, així, el bany ontològic que anhela la persona; el vertader desplegament no emanarà fins que arribi la mort. Aquest no és altre que l'horitzó de transcendència en el qual s'han centrat totes les religions i espiritualitats: transcendir la persona per unir-se amb el tot, Déu o el no-res.

Aquesta experiència inefable i unitiva amb el real a través del ritu és un acte de relligament que, alhora, esdevé la fase més alta de qualsevol concepció religiosa humana. Així com les

pràctiques meditatives i espirituals tenen com a finalitat la unió temporal amb el tot, Déu o no-res abans de la mort —per comprendre-la i assumir-la—, també es pot definir l'art com un exercici espiritual en unir temporalment ens i ser, o l'òntic amb l'ontològic, en la nomenclatura introduïda per Martin Heidegger a partir de la *destrucció positiva*[64] de la tradició ontològica occidental que va iniciar amb *Sein und Zeit* el 1927.

Cal recordar que l'aportació fonamental al pensament que va fer Heidegger va ser rellegir tota la tradició metafísica occidental per assenyalar l'oblit de la pregunta pel Ser que s'havia comès des dels inicis de la filosofia de l'antiga Grècia. Per ell, des d'Anaximandre fins a Nietzsche, a la metafísica li roman oculta la veritat del Ser.[65] Heidegger va reprendre l'antiga noció de l'αλήθεια *alēthia* com a desocultació portant-la de nou fins avui per no confondre el Ser amb la presència, com anava fent-se des d'Aristòtil a causa de la lectura que es va fer de la noció d'οὐσία *ousía* al Llibre IV de la seva *Metafísica*, traduïda al llatí com a *essentia* o *substantia*,[66] quan el seu sentit en grec antic era més ambigu i mencionava igualment el que es presenta. Així mateix, la tradició metafísica europea es va centrar en l'ens oblidant la pregunta pel Ser, amb el consegüent desenvolupament del dualisme entre subjecte i objecte que es va instaurar des de les *Meditacions metafísiques* de Descartes a través de les nocions de *res cogitans* i *res extensa*[67] —com a substància mental i substància extensa— i que, posteriorment, va ser afinat per Immanuel Kant a la seva *Crítica de la raó pura*[68] passant igualment de llarg de la pregunta fonamental pel Ser. Per corregir aquest error enquistat en el nucli de la metafísica occidental, Heidegger va reprendre la noció alemanya d'existència a través del vocable *Dasein* (estar-aquí)[69]. En el seu cas no es referia sols a l'existència de la persona, sinó que al·ludia a com la persona s'obre al Ser. Com va matisar a la *Carta sobre l'humanisme*, el *Dasein* remet a la persona com a únic ens que viu fora de si, obert al Ser i a patir una revelació d'ell.[70] Com es recordarà seguidament, no és simplement un ens, sinó que com a ens té en el seu ser el Ser i ha de cuidar-lo. L'home és el pastor del Ser, dirà Heidegger.[71] I afegirà:

[64] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta. § 6, p. 43.
[65] Heidegger, Martin. (1929/2003). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza. p. 74.
[66] Aristòtil. (s. IV aC/2018-2019). *Metafísica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
[67] Descartes, René. (1641/2008). *Meditacions metafísiques*. Barcelona: Edicions 62. Segona meditació.
[68] Kant, Immanuel. (1781/2024). *Crítica de la raó pura*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
[69] Malgrat que José Gaos va traduir aquest terme com a *ser-ahí* en la primera traducció de *Ser y tiempo* que es va fer al castellà el 1951, aquí s'usarà la correcció que va fer Jorge Eduardo Rivera a la seva traducció de la mateixa obra de 1995 pel caràcter temporal del verb estar que ofereix aquesta llengua, així com també fa la catalana. De totes maneres, en el transcurs d'aquesta traducció, Rivera no tradueix el terme i prefereix deixar-lo simplement com a *Dasein* per l'àmplia equivocitat del sentit que dona Heidegger al concepte central de la seva filosofia. Per un millor aclariment, vegeu: Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
[70] Heidegger, Martin. (1947/2000). *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza. p. 27-33.
[71] *Ibid.*, p. 39.

> El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian.[72]

El vel, pell o *esfera existencial* que introdueix aquesta investigació doctoral com a filtre a partir del qual es desplega el Ser, és en si el llenguatge límit —el que insinua el Ser de forma negativa permetent la seva manifestació— custodiat per pensadors i poetes, com al·ludia Heidegger; també artistes i músics, caldrà afegir. L'art adopta el paper d'aquest vel i en si guarda el Ser custodiat pel seu llenguatge. Com els poetes, el llenguatge artístic també té la capacitat de cuidar la veritat del Ser previ a l'enunciat de la raó i del coneixement intel·lectiu, el qual és incapaç de sostenir la seva inefabilitat més enllà d'aquest inconcret concepte. Com es veurà, la visibilitat del sublim entre el velar i desvelar, en la tensió entre iconoclàstia i idolatria que possibilita l'espai limítrof que ofereix el llenguatge artístic, sosté la veritat del Ser manifestada.[73]

En la correcció metafísica que va introduir a *Sein und Zeit*, Heidegger establia la distinció entre l'òntic i l'ontològic, nomenclatura que aquí es prosseguirà. L'òntic és el que es refereix a l'ens, que pot ser vist des de fora l'ens, mentre que l'ontològic és el que es refereix al ser de l'ens, que només pot ser vist des de dins de l'ens mateix. Es tracta d'una descripció concordant amb la visió des de fora i des de dins de la hipòtesi aquí exposada de les *esferes existencials*: esfera velada, des de fora, vels que tamisen la visió del Ser, des de dins. Com s'ha introduït anteriorment, l'existència humana es troba velada dins una *esfera existencial* fora de la qual només resta el Ser i sobre el qual només pot tenir una intuïció parcial. Intentant preservar algunes distàncies, per crear una analogia de la proposta present amb l'ontologia heideggeriana introduint les seves accepcions d'òntic i ontològic, l'ens correspondria a l'*esfera existencial,* per tant, al que és òntic; d'altra banda, el Ser correspon a l'àmbit ontològic. Consegüentment, quan aquí es parla de transcendir l'*esfera existencial* que conforma l'existència humana velada per una multiplicitat de vels assolint una experiència unitiva amb el Ser, que, suposadament, és causada per la mort, o pot ser anticipada per l'experiència mística, és el trànsit d'ens a Ser, o el trànsit òntic-ontològic. La qüestió que aquí s'introdueix és com els llenguatges artístics, la música o la poesia poden arribar a ser mediadors d'aquest trànsit òntic-ontològic, en llenguatge heideggerià, o com poden transcendir l'*esfera existencial* per copsar el

[72] Heidegger, Martin. (1947/2000). *Carta sobre el Humanismo. Op. Cit.* p. 11-12.
[73] Sobre la tensió permanent entre iconoclàstia i idolatria que l'art ha de mantenir, vegeu l'apartat 1.2.3, p. 187-191.

Ser i retornar a l'ens, com proposa aquesta investigació. És a dir, com aquest trànsit pot ser reversible amb l'assumpció de coneixement transcendent que aporta per la vida humana.

En el seu moment, els termes òntic i ontològic van permetre a Heidegger matisar la noció de *dasein* de la següent manera:

> El Dasein tiene, por consiguiente, en varios sentidos, una primacía sobre todo otro ente. En primer lugar, una primacía *óntica*: el Dasein está determinado en su ser por la existencia. En segundo lugar, una primacía *ontológica*: en virtud de su determinación por la existencia, el Dasein es «ontológico» en sí mismo. Ahora bien, al Dasein le pertenece con igual originariedad —como constitutivo de la comprensión de la existencia— una comprensión del ser de todo ente que no tiene el modo de ser del Dasein. Por consiguiente, el Dasein tiene una tercera primacía: la de ser la condición de posibilidad óntico-ontológica de todas las ontologías. El Dasein se ha revelado, pues, como aquello que desde un punto de vista ontológico, debe ser interrogado con prioridad a todo otro ente.[74]

D'aquesta manera, Heidegger feia recaure aquesta exclusivitat en l'ésser humà conformat en el Dasein, la de possibilitar el trànsit òntic-ontològic que aquí s'analitzarà, la de transcendir de l'àmbit de l'ens a l'àmbit del Ser, coneixement inefable però revelable a l'ésser humà. En el següent apartat s'analitzarà quines són les característiques que pot tenir cert art que pugui procurar aquest trànsit.

Un cop matisada la nomenclatura clau per reprendre la hipòtesi del trànsit òntic-ontològic que pot arribar a proporcionar l'acte artístic, es pot profunditzar afirmant que es tracta d'una experiència d'*autoconeixement* humà radical, un vertigen ontològic en revelar-se el Ser en si mateix. Alhora, prosseguint la qüestió de la transmissió i recepció, cal afegir que aquesta experiència pot ser viscuda tant pel creador que *representa* creant com per l'espectador que recrea aquella vivència en segon terme. Com a mediador de l'acte, l'artista no deixa de ser un primer espectador privilegiat que viu de forma profunda i activa el trànsit. De forma passiva, l'espectador pot recrear i reviure l'experiència. Provocant tensió en el llenguatge artístic, aquest ésser existent, sigui mediador o receptor, s'expandeix cap als límits de la seva *esfera velada* convertint en semitransparència el vel que l'envolta per proporcionar el trànsit d'ens a Ser de forma reversible. Aquesta és una altra possible definició d'art que sorgeix d'aquesta investigació. A saber: l'art pot ser una experiència d'autoconeixement humà radical prèvia a la que proporciona la mort consistent en transitar d'ens a Ser de forma reversible en provocar una tensió en el llenguatge fins a expandir el Ser existent als límits del seu vel existencial per

[74] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo. Op. Cit.* § 4, p. 34.

fer-lo transparent i revelar-se el Ser en si mateix. L'art pot ser el vel existencial que atorga una visió ontològica.

En el llenguatge artístic contemporani, aquesta revelació formalitzarà la seva màxima expressió a través de l'abstracció i l'estètica negativa, provinent de les tradicions místiques, establint una tensió entre idolatria i iconoclàstia, com es veurà més endavant,[75] i de l'experiència del sentiment del sublim que el Romanticisme va llegar a Occident, però que a Orient ja es va començar a explorar fa més de mil cinc-cents anys a través del paisatgisme 山水 *shan shui*, tal com serà analitzat al capítol 5 d'aquesta investigació.[76]

Figura 18: *Peinture 202 x 453 cm, 29 juin 1979*. Pierre Soulages, 1979.
Díptic. Oli sobre tela.
© Adagp, Paris
Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn

Més enllà de l'anàlisi de la qüestió simbòlica, el llenguatge negatiu i el sublim faran que l'art actuï com a mediador de la profunda comprensió ontològica aquí analitzada al donar accés a una condició humana autèntica fonamentada en la reunificació de la seva existència amb el Ser. Es tracta d'una forma de superar els límits de la finitud humana que comporta la consciència de mort quan el pla religiós s'ha desplaçat amb el *gir teofànic*[77] dut a terme per la modernitat a l'haver perdut la relació vertical amb el diví del teisme per tornar a una immersió

[75] Com s'ha mencionat anteriorment, sobre la qüestió de la tensió entre idolatria i iconoclàstia, vegeu l'apartat 1.2.3, p. 187-191. Per al seu desenvolupament en l'art modern i contemporani, vegeu tot l'apartat 2.2, p.260-285.
[76] Vegeu els apartats 5.1.3 i 5.1.4, p. 454-478.
[77] Aquesta investigació introdueix aquest concepte que serè desenvolupats als apartats 2.1.1 i 2.1.2, p. 218-228.

horitzontal en el tot. El sagrat ja no és a dalt en la figura d'un creador, torna a ser en la creació, immers en la creació de manera oculta, encara que present; i perillosa, com es veurà més endavant.[78] Com s'explicarà seguidament, la plena condició humana es consuma —o culmina— a través de la transcendència del pla existencial en unir presència, ens i existència amb el Ser del qual va emanar.

Malgrat que formulada així, aquesta hipòtesi encara comportaria una concepció metafísica dual de base platònica, afegint la correcció ontològica heideggeriana, aquí es matisa que el Ser ja és en l'humà i s'hi revela. La consumació humana a través d'aquest acte artístic és interna per fer-se externa, finalment, en el tot. A *Sein und Zeit*, Heidegger expressava l'obertura de l'humà cap al Ser de la següent manera:

> El Dasein no es tan sólo un ente que se presenta entre otros entes. Lo que lo caracteriza ónticamente es que a este ente *le va* en su ser este mismo ser. La constitución de ser del Dasein implica entonces que el Dasein tiene en su ser una relación de ser con su ser. Y esto significa, a su vez, que el Dasein se comprende en su ser de alguna manera y con algún grado de explicitud. Es propio de este ente el que con y por su ser éste se encuentre abierto para él mismo. *La comprensión del ser es, ella misma, una determinación de ser del Dasein*.[79] La peculiaridad óntica del Dasein consiste en que el Dasein *es* ontológico.[80]

Le va en su ser este mismo ser. L'ens que és el *Dasein*, amb primícia òntica i ontològica per la seva obertura cap al Ser, transmuta la seva primera condició, l'òntica —referent a l'ens o pla existencial—, per unificar-se o transformar-se en Ser, condició ontològica. Heidegger concep la seva visió del Ser a partir del temps, és a dir, de l'esdevenir i de la mort, de la contingència. Com assenyala Rüdiger Safranski en la biografia del pensament heideggerià que va escriure, en aquest no hi ha cap ideal del Ser xifrat en la permanència, sinó que el pensament té com a tasca fer sensible l'humà pel fet de passar el temps. El pensament ha de ser fluid, ha de fer que *l'estar-aquí* sigui entregat al riu del temps. Així mateix, segons Safranski, Heidegger ha de llegir Plató a contrapel per extreure'n alguna cosa de la seva filosofia.[81] Per aquest motiu, Heidegger contraposa el seu sentit dinàmic de la veritat a la concepció de veritat permanent que sorgeix de l'idealisme platònic del qual només se'n faran còpies imperfectes. Heidegger aconsegueix desplegar una veritat sorgida de l'esdevenir de la relació de l'humà amb si mateix

[78] Aquesta qüestió és analitzada en el transcurs de l'apartat 2.1, p. 218-259.
[79] Martin Heidegger fa el següent aclariment sobre aquest punt: «Pero, ser, aquí, no sólo en cuanto ser del hombre (existencia). Esto resultará claro por lo que sigue. El estar-en-el-mundo encierra *en sí* la relación de la existencia con el ser en total: comprensión del ser.»
[80] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo. Op. Cit.* § 4, p. 32-33.
[81] Safranski, Rüdiger. (1994/1997). *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets. p. 259-260.

i amb el món. No posseeix cap veritat absoluta, però a l'estar absolutament en una relació de veritat que produeix el joc de l'ocultació i la desocultació que Heidegger recupera del concepte de veritat de l'antiga Grècia, l'αλήθεια *alēthia*, que, traduïda literalment és un sorgir com el d'una font. En altres paraules, aquesta tesi extrapolarà com, en l'acte creatiu que uneix la persona amb el fenomen sagrat, el *Dasein implosiona* caient cap al seu endins per emanar cap a fora el Ser únic. Com sostenia Heidegger, al *Dasein le va en su ser su ser y le es propio el que con y por su ser éste se encuentre abierto para él mismo. En él se revela el ser.*

Aquesta transició del més propi i ínfim del caràcter existencial d'un ens a allò més gran i llunyà difícilment assumible, que és el Ser, és el que caracteritza el trànsit òntic-ontològic de l'acte creatiu; en altres paraules, la comprensió ontològica. A *Sein und Zeit*, Heidegger també deia que és el més llunyà i el més proper.

> La primacía óntico-ontológica del Dasein es, pues, la razón de que al Dasein le quede oculta su específica constitución de ser —entendida en el sentido de la estructura «categorial» que le es propia. El Dasein es para sí mismo ónticamente «cercanísimo», ontológicamente lejanísimo y, sin embargo, preontológicamente no extraño.[82]

A la *Carta sobre l'Humanisme*, es referia a aquesta qüestió de la següent manera:

> Pero el ser, ¿qué es el ser? El ser «es» él mismo. Esto es lo que tiene que aprender a experimentar y decir el pensar futuro. El «ser» no es ni dios ni un fundamento del mundo. El ser está esencialmente más lejos que todo ente y, al mismo tiempo, está más próximo al hombre que todo ente, ya sea éste una roca, un animal, una obra de arte, una máquina, un ángel o dios. El ser es lo más próximo. Pero la proximidad es lo que más lejos le queda al hombre. El hombre se atiene siempre en primer lugar y solamente a lo ente. Cuando el pensar representa a lo ente como ente, a lo que se refiere es al ser. Pero lo que está pensando de verdad y en todo momento es sólo lo ente como tal y jamás el ser como tal. La «pregunta por el ser» sigue siendo siempre la pregunta por lo ente. La pregunta por el ser no es en absoluto todavía lo que designa ese título capcioso: la pregunta por el ser. Incluso cuando con Descartes y Kant se torna «crítica», la filosofía también sigue siempre los pasos del representar metafísico. Piensa desde lo ente y hacia lo ente, pasando a través de cierta mirada al ser. Pues, efectivamente, toda salida desde lo ente y todo retorno a lo ente se encuentran ya a la luz del ser.[83]

A la *Carta sobre l'Humanisme*, quan Heidegger reclamava la disciplina de pensar i defensava la poesia com a garant del Ser afirmant que el llenguatge és la casa del Ser i en el seu habitacle viu l'home,[84] és on es troba l'acte creatiu com a llenguatge del *Ser-límit* o *esfera existencial* en

[82] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo. Op. Cit.* § 5, p. 37.
[83] Heidegger, Martin. (1947/2000). *Carta sobre el Humanismo. Op. Cit.* p. 39.
[84] *Ibid.*, p. 11.

forma de vel, com aporta aquesta tesi. Segons Heidegger, els pensadors i els poetes són els seus guardians; sobre els primers es parlarà seguidament. L'escala de Wittgenstein de la qual abans havia de desprendre's, ara serà el lloc on habita el Ser i, amb ell, l'humà. El pensament, la poesia i l'art defineixen la condició humana, perquè en el seu haver aquesta es manifesta amb el trànsit d'aparèixer al Ser, de l'òntic a l'ontològic.

Heidegger apel·lava a una humanitat basada i definida pel Ser inherent en ella mateixa. Una visió de vertigen ontològic en comprendre simultàniament el més ínfim i el més gran que emana d'un mateix, de la condició humana. Aquesta investigació tractarà de comprendre que aquest bany ontològic avui es manifesta en la seva màxima expressió per la creació o *mostració* del sublim en el vel que, al despertar aquest sentiment, comporta el desajust entre la imaginació i la raó, o entre els sentits i la facultat de l'esperit, com va explicar Kant a la *Crítica del judici*, podent elevar l'humà fins a una posició pràcticament extàtica:

> *Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña.* Se ve fácilmente por esto que nada puede darse en la naturaleza, por muy grande que lo juzguemos, que no pueda, considerado en otra relación, ser rebajado hasta lo infinitamente pequeño, y al revés, nada tan pequeño que no pueda, en comparación con medidas más pequeñas aun, ampliarse en nuestra imaginación hasta el tamaño de un mundo. El telescopio nos ha dado una rica materia para hacer la primera observación; el microscopio, para la segunda. Nada, por tanto, de lo que puede ser objeto de los sentidos puede llamarse sublime, considerándolo de ese modo. Pero justamente porque en nuestra imaginación hay una tendencia a progresar en lo infinito y en nuestra razón una pretensión a totalidad absoluta, como idea real, por eso esa misma inacomodación de nuestra facultad de apreciar las magnitudes de las cosas en el mundo sensible es, para esa idea, el despertar del sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros, y el uso que el Juicio hace naturalmente de algunos objetos para este último (el sentimiento), pero no el objeto de los sentidos, es lo absolutamente grande, siendo frente a él todo otro uso pequeño. Por lo tanto, ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu mediante una cierta representación de la que se ocupa el Juicio reflexionante.
>
> Podemos, pues, añadir a las anteriores formas de la definición de lo sublime esta más: Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.[85]

Entrant al segle XX, Rudolf Otto sostenia que, des dels inicis de la civilització, els mitjans d'expressió artística del fenomen *numinós* apareixien amb la combinació de la semiobscuritat i el silenci. Una expressió que pot perfeccionar-se amb l'element del sublim:

[85] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio.* Madrid: Tecnos. § 25.

> Pero lo sublime, lo mágico, por muy intensamente que actúen, no son más que medios indirectos en la representación de lo numinoso en el arte. En Occidente sólo disponemos de dos más directos. Pero ambos tienen carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio. La oscuridad debe ser tal, que quede realizada por contraste, de modo que se haga más perceptible. Debe estar a punto de vencer una última claridad. Solo la semioscuridad es "mística". Y su impresión se perfecciona cuando se asocia al elemento auxiliar de lo sublime. La semioscuridad que reina en las altas bóvedas, bajo las ramas de una arboleda, extrañamente animada y movida por el misterioso y mirífico juego de la media luz, habla siempre al sentimiento, y los constructores de templos, mezquitas y catedrales han sabido hacer de ella un uso eficaz.[86]

En el capítol 4 d'aquesta recerca s'aprofundirà en la qüestió cromàtica de la semiobscuritat en relació amb el llenguatge negatiu i l'abstracció, però a tall de conclusió, i com a avançament del que es veurà més endavant amb l'anàlisi del llenguatge negatiu —o apofàtic— i el sublim,[87] l'art que aquí s'ha anomenat *iconofànic* servirà de mitjà propici per aconseguir la conjunció òntico-ontològica revivint aquella primera acció artística —catafàtica i apofàtica— consistent en fondre la mà en el sagrat per integrar-se en el Ser. L'*esfera existencial* fa translúcid el seu vel per entreveure el Ser que emana de si mateix. Per aconseguir-ho, cal transitar per una experiència temporal sense temps, en la qual l'ens humà ja no sigui existència, sinó Ser revelat en si mateix. Aquest trànsit o mediació el proporciona l'*art iconofànic* per tres motius principals.

[86] Otto, Rudolf. (1917/1980). *El sagrat*. Barcelona: Fragmenta. p. 126.
[87] Vegeu el capítol 5 d'aquesta investigació, p. 440.

1.1.2.4.3 LES TRES CARACTERÍSTIQUES QUE POSEEIX L'ART ICONOFÀNIC PER DONAR ACCÉS AL TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC

El primer motiu és la capacitat de *mostració* d'allò que el coneixement i la raó lògica no són capaços de sintetitzar. Com s'ha vist en l'apartat anterior, l'art pot ser usat com l'escala de Wittgenstein per mostrar l'inexpressable, pur, obscur o místic —segons els seus termes— o per mostrar una veritat essencial manifestada prèvia a la *veritas* derivada del coneixement i l'enunciat. Aquesta última és la que revelaria la desocultació de l'αλήθεια *alēthia* grega, que segons l'ontologia de Heidegger dona una indicació encara no experimentada sobre l'essència impensada de l'*esse*.[88] En altres paraules, el mateix pensador sostindria que es tracta de prestar atenció a l'adveniment de l'essència encara no dita en el desocultament, en el qual s'ha anunciat el Ser,[89] i que, com manifestarà posteriorment, haurà de mantenir-se en el llenguatge sent sa casa;[90] es tracta d'una posició que pot ser ocupada per l'art. Més endavant es desenvoluparà la hipòtesi que la *mostració* de l'art provinent d'aquell desocultament essencial del Ser sense passar per representacions anteriors es basa en com manté aquesta veritat o essència primera en una forma en la qual iconoclàstia i idolatria estan en tensió. Una tensió que prové de la capacitat visionària i que donarà com a resultat imatges que mostren sense mostrar a través de l'abstracció i l'estètica negativa.[91] Com s'ha introduït en l'apartat anterior, l'escala de Wittgenstein, de la qual abans havia de desprendre's, és el lloc on habita el Ser i, amb ell, l'humà. El pensament, la poesia i l'art defineixen la condició humana, perquè en el seu haver aquesta es manifesta en el trànsit d'aparèixer el Ser, de l'òntic a l'ontològic.

El segon motiu pel qual l'art pot proporcionar aquest trànsit és la seva capacitat de mostrar l'infinit desajustant la correlació entre la imaginació i la raó a través del sentiment del sublim, tal com el va definir Kant i s'ha citat en l'apartat anterior. Aquest desajust trenca la barrera entre el particular i l'universal, entre la part i el tot, quan s'identifica el que és ínfim amb l'infinit; encara que, en la *Crítica del judici*, Kant col·loqués per damunt la raó com a facultat superior que provoca l'estupefacció d'aquest sentiment; sobre aquesta raó es parlarà seguidament.

[88] Heidegger, Martin. (1929/2003). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza. p. 73.
[89] *Ibid.*, p. 74.
[90] Vegeu l'apartat 1.1.2.4.2, p. 85-93.
[91] Vegeu l'anàlisi d'aquesta tensió entre idolatria i iconoclàstia a l'apartat 1.2.3, p. 187-191, i el seu desenvolupament a l'art modern i contemporani a tot l'apartat 2.2, p. 260-285.

El tercer motiu és la capacitat evasiva del seu llenguatge abstracte i apofàtic, la via negativa, que fa visible aquesta experiència que desborda els límits del llenguatge i la manté en un àmbit limítrof fent present el Ser a través de l'acostament per la negació, quan el camí afirmatiu no hi dona accés. Un llenguatge que, com sostenia Pierre Hadot, tindrà una tendència a l'infinit, com es veurà més endavant en l'estudi que es farà sobre l'apofatisme.[92]

Ajuntant aquestes tres característiques que pot proporcionar l'*art iconofànic* és el que li dona la propietat de fer transcendir l'experiència existencial a un estadi extàtic on es para el temps per accedir a una noció d'infinit. Arthur Schopenhauer va situar l'art en una posició anàloga al sostenir que l'experiència estètica emancipa temporalment el subjecte del domini de la Voluntat, que sota la influència oriental rebuda per aquest pensador prussià del segle XIX, era entesa com a font de dolor i esclavitud del món.[93] L'anul·lació de la voluntat que han predicat des dels seus orígens espiritualitats orientals com el budisme pot aparèixer en el trànsit òntic-ontològic ofert per l'*art iconofànic* transportant l'ésser humà a una experiència extàtica i unitiva amb el Ser. Aquesta facultat pot veure's a la mà negativa paleolítica, a la poesia i la pintura de 王维 Wang Wei, a la 本調 *hon-shirabe* del Shakuhachi (melodia fonamental del repertori clàssic dels monjos budistes de la vacuïtat, els 虚無僧 Komusō), a la *Missa en si menor* de Johann Sebastian Bach, a l'estètica de sublimació de la simfonia *Eroica* de Ludwig van Beethoven, als seus últims quartets per corda, a una pintura negra de Mark Rothko o a una tela *outrenoir* de Pierre Soulages, per citar alguns exemples il·lustratius que aquesta investigació tractarà per justificar la seva definició d'art.

[92] Hadot, Pierre. (1981/2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela. p. 195-196. Vegeu l'apartat 1.2.2.1, p. 157-171.
[93] Schopenhauer, Arthur. (1844/2022). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta. Vol. I, § 68.

1.1.2.4.4 TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC: L'ART COM ESCALA A LA TRANSCENDÈNCIA O A LA IMMANÈNCIA

Martin Heidegger també caracteritzava la negativitat d'aquesta mediació en la comprensió ontològica a *Sein und Zeit*:

> Pero, ¿no se mueve exclusivamente en enunciados negativos la determinación de esta constitución de ser hecha hasta ahora? Lo único que se nos dice es lo que este estar-en, presuntamente tan fundamental, *no* es. Efectivamente. Pero este predominio de la caracterización negativa no es un azar. Por el contrario, la caracterización negativa manifiesta la peculiaridad del fenómeno, y es así positiva en un sentido genuino, que se ajusta al fenómeno mismo. La exhibición fenomenológica del estar-en-el-mundo tiene el carácter de un rechazo de distorsiones y encubrimientos de este fenómeno *porque* él siempre ya está «visto» de alguna manera en todo Dasein. Y esto es así *porque* él constituye una estructura fundamental del Dasein, en tanto que con su ser, el Dasein queda ya cada vez abierto para su comprensión del ser. Pero, en forma no menos radical, el fenómeno también queda, la mayor parte de las veces, ya erróneamente comprendido o deficientemente interpretado desde un punto de vista ontológico. Ahora bien, este "ver, en cierta manera, pero, la mayor parte de las veces, comprender erróneamente", no se funda, por su parte, en otra cosa que en esta misma constitución de ser del Dasein, conforme a la cual el Dasein se comprende ontológicamente a sí mismo —y esto quiere decir, comprende también su estar-en-el-mundo— primero a partir *del* ente y del ser del ente que *no* es él mismo, pero que comparece para él «dentro» de su mundo.[94]

L'art proporciona aquest bany ontològic que consisteix que l'*estar-aquí*, que encarna l'existència humana, desborda temporalment els seus límits existencials per penetrar en la noció sense límits del Ser, u, no-res o realitat de la qual creu provenir i horitzó cap al qual es dirigeix inexorablement amb la mort. Per arribar-hi, l'*estar-aquí* emanarà l'esfera existencial velada que es fondrà, finalment, fins a la seva desaparició. Aquesta reunificació calma el dolor provinent de la caiguda a l'existència; un mal que genera l'angoixa humana a causa de la consciència de mort que tan sols pot ser aplacada amb la comprensió d'aquest horitzó final com a continuació i integració en el Ser o el no-res d'on va sorgir, segons si es mira des de la tradició Occidental o Oriental; des d'una perspectiva xamànica, com hipotèticament van practicar les poblacions paleolítiques que van pintar coves —i persisteix en múltiples cultures contemporànies—, significa un retorn a la Mare Terra d'on es va sorgir.

En el desplegament inicial de l'analítica del Ser que va fer Martín Heidegger a *Sein und Zeit*, constatava que:

[94] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo.* Madrid: Trotta. § 12, p. 79-80.

> Toda ontología, por rico y sólidamente articulado que sea el sistema de categorías de que dispone, es en el fondo ciega y contraria a su finalidad más propia si no ha aclarado primero suficientemente el sentido del ser y no ha comprendido esta aclaración como su tarea fundamental.[95]

Heidegger sostenia que la condició indefinible del Ser invita a preguntar-se per ella. En els tres prejudicis que, segons ell, ens allunyen de la pregunta pel sentit del Ser (que són: el concepte de Ser és el més universal, el Ser és indefinible i el Ser és evident per si mateix), apuntava al següent sobre el segon, el de la seva condició indefinible:

> El ser no es derivable definitoriamente desde conceptos más altos, ni puede ser explicado mediante conceptos inferiores. Pero, ¿se sigue de ello que el «ser» ya no presente problemas? Ni mucho menos. Lo único que puede inferirse es que el «ser» no es algo así como un ente. De ahí que esa forma de determinación de los entes, justificada dentro de ciertos límites, que es la «definición» de la lógica tradicional —lógica que tiene, ella misma, sus fundamentos en la ontología antigua— no sea aplicable al ser. La indefinibilidad del ser no dispensa de la pregunta por su sentido, sino que precisamente invita a ella.[96]

El camí cap al desconegut que defineix l'art i que es mostra en els límits del seu llenguatge és també aquesta invitació. L'art no és altra cosa que una creació per tractar la major de les qüestions indefinibles, el que millor defineix l'humà i davant del qual sent una atracció més elevada. Aquesta no és altra que la seva autocomprensió per poder abordar l'horitzó de finitud cap al qual es dirigeix amb la mort. L'art no només és invitat a això, sinó que és inventat per això, per aportar des de la seva forma una llum metafísica diferent de la de la raó, la qual es mostra incapaç de tractar l'intractable.

Així, l'ascens transcendent que ofereix l'escala de l'art mitiga la nostàlgia de Ser en pujar al seu sostre infinit i sense temps. Encara que aquesta escala sigui, finalment, la casa del Ser i, com que es tracta del Ser, potser serà l'únic de què no es pot prescindir. En el pla religiós i espiritual, no es tracta d'altra cosa que de la unió amb Déu, el no-res o la unió mística, encara que aquesta provingui d'un rapte o visió concreta; per això, els místics sempre optaran per un llenguatge creatiu, com la poesia, la música o l'art, única forma d'aproximar la seva experiència inefable a l'altre. En moltes cultures del segle XXI, com les postseculars que s'analitzaran al capítol 2, aquesta escala no du a transcendència sinó a la immanència després del *gir teofànic*, quan, a causa de la mort de Déu, el sentit transcendent de l'existència deixa pas a un d'immanent que també serà introduït d'ara endavant. Avui, un cop tirada l'escala per

[95] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo. Op. Cit.* § 3, p. 32.
[96] *Ibid.*, § 1, p. 25.

assolir el sostre infinit i sense temps, l'existència moderna no hi troba un Déu, sinó la visió de tot el que és existent que hi ha a la base de la qual emana la realitat. D'aquesta manera, la inefabilitat que els durà a desbordar el mateix llenguatge farà optar per la via negativa de forma habitual. El més rellevant del cas és que aquesta immersió en el Ser és una experiència transcultural i interreligiosa; per comprovar-ho, no fa falta investigar el complex món interconnectat d'avui, als inicis es va pintar en les parets de coves de continents distants i incomunicats amb una sorprenent similitud.

La definició d'art final que vol aportar aquesta recerca incorporant una teoria de la transmissió i recepció, com s'ha introduït prèviament, seria la següent: l'artista transmuta l'infinit en finit perquè l'espectador pugui transitar del finit cap a l'infinit.

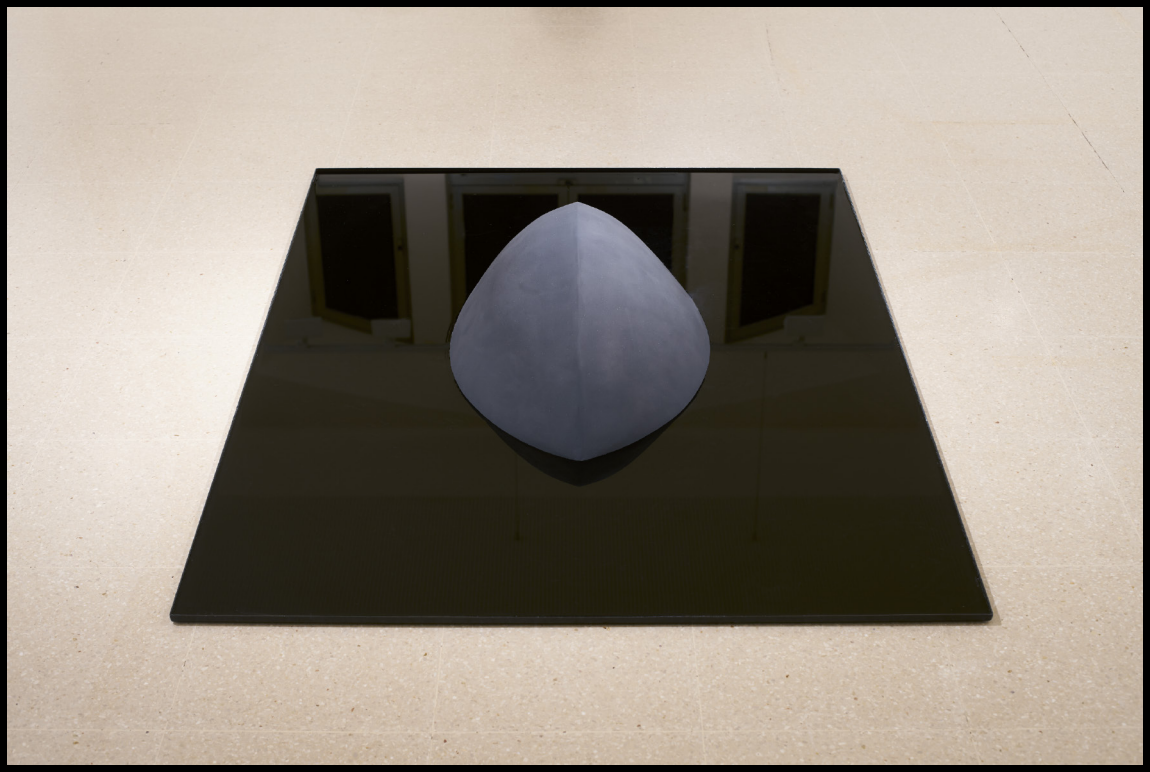


Figura 19: *Font negra*. Joan Villaplana, 2018.
Acer, escaiola i líquid. 135×100×22 cm

1.1.3. COMPORTAMENT SIMBÒLIC, ACTE CREATIU I CULTE EN LES PRIMERES MOSTRES D'ART CONEGUDES

Un cop analitzada la naturalesa mediadora de l'art en el trànsit de l'humà al sagrat, aquesta part de la investigació indagarà sobre l'origen històric del comportament simbòlic en l'acte creatiu que converteix l'obra o la intervenció artística en culte. Es tracta d'una forma de culte essencial en el comportament simbòlic humà que, com s'ha anat insinuant i s'analitzarà més endavant, persisteix en l'art contemporani, encara que sigui de forma subliminar en funció de la ubicació i la naturalesa del comportament religiós en el món actual.

Per anar obrint camí d'aquesta part de la investigació, s'indagarà en recents investigacions arqueològiques i etnològiques sobre art parietal prehistòric, especialment les que assenyalen que aquell comportament simbòlic neix d'una concepció religiosa de tipus xamànica per part de cultures paleolítiques, com ja havia apuntat Mircea Eliade l'any 1951. Com s'ha introduït en l'apartat 1.1.2.1,[97] la capacitat simbòlica és senyal inequívoc del naixement de l'*homo religiosus* i, com sostenia Eugenio Trías, de l'origen de la humanitat. Concebre la cova com un òrgan sexual de la Mare Terra de la qual sorgeix l'existència és una evidència que ha sigut assenyalada per nombrosos arqueòlegs, sobretot investigadors de l'art parietal francès, com el Pare Henri Breuil i els ja citats André Leroi-Gourhan, Jean Clottes o Michel Lorblanchet. Leroi-Gourhan sostenia que la cova en si mateixa, com un tot o en certes parts, jugava en molts casos el rol de símbol femení.[98] En la interpretació simbòlica de la cova que llança Jean Clottes i la seva hipòtesi sobre els rituals xamànica lligats a la creació de les pintures rupestres, apareix la noció de cova com a símil dels òrgans sexuals femenins. Per exemple, les estalactites de la cova de Pech-Merle (a la regió francesa de Quercy) van ser pintades de vermell en els seus extrems evocant pits femenins; en les seves escletxes i forats, van ser gravats o pintats per accentuar el seu caràcter genital femení. Es tracta de fenòmens que no se circumscriuen en regions concretes com Europa, en les quals hi podria haver hagut una transmissió cultural entre els múltiples casos trobats, sinó que s'estén por tot el planeta com a comportament simbòlic universal. Per exemple, Clottes també explicava que els taïnos

[97] Vegeu p. 66-72.
[98] Leroi-Gourhan, André. (1982). *The Dawn of European Art. An Intoduction to Palaeolithic Cave Painting*. Cambridge: Cambridge University Press. p. 58.

caribenys eren una cultura que creia que la cova era la mare originària dels humans i que del seu ventre van sorgir per poblar el món.[99]

Els exhaustius estudis de les coves de la regió de Quercy dirigits per Michel Lorblanchet profunditzen en la simbologia matricial de la cova i de les seves pintures. Després de dedicar dècades investigant i escrivint sense desvelar gairebé interpretacions simbòliques de les riques pintures parietals de Quercy, el 2020 Lorblanchet va publicar la *Naissance de la vie*, assaig en el qual decideix exposar obertament la seva lectura simbòlica després de tants anys regint-se exclusivament en les constatacions més tècniques. Segons aquest assaig, en algunes d'aquestes coves podria trobar-se la simbologia matricial en forma de relat genesíac del real.

És particularment sorprenent l'estudi que Lorblanchet fa de la cova de Pergouset, a la vall del Lot, cova magdaleniana datada al 17-18.000 AP. L'anomena «le chemin de la création».[100] En un transcurs subterrani de 150 metres apareixen 153 figuracions parietals que tenen la particularitat de transformar l'espai en un santuari que comença al fons i acaba a la sortida de la cavitat. A la zona més profunda s'hi troba un riu subterrani; el transcurs d'art parietal s'inicia al costat amb la figura d'un gran peix de 2,6 metres de longitud. A la mateixa zona hi ha una vulva simplificada en forma triangular. Avançant fins al sector intermedi, apareix una paret amb sorprenents criatures que sorgeixen de l'ombra, anomenades por Lorblanchet com «les monstres». Es tracta d'un conjunt de criatures formades per una barreja de parts de cossos de diferents animals, com si pertanyessin a un món en estat de creació; sobre aquesta qüestió es parlarà més endavant. A mesura que se segueix cap a l'exterior, apareixen noves figuracions d'animals cada vegada més precises i realistes. En aquesta zona s'hi troba una segona vulva gravada que completa una paret suggerint la forma del ventre d'una dona embarassada que, alhora, sembla ser una imatge de la mateixa cova. Al davant, hi ha una imatge gravada en la qual es pot observar un cos humà sense cap, però amb penis; com si es tractés d'un esperit, segons aquest investigador. A la part final de la cova, hi apareixen noves representacions de mamífers cada cop més realistes (cavalls, bisons, cérvols, cabres salvatges). En aquesta zona s'hi troba el cavall gravat en una cavitat en la qual la vista humana no pot accedir. Com s'ha comentat anteriorment, es tracta d'un animal destinat a ser pintat més que a ser vist en l'espai més secret de la cova (figura 8). Al seu costat apareix una tercera vulva, aquesta vegada més precisa, amb un forat oval en l'interior; al seu voltant, molts mamífers cada cop més realistes. Per Lorblanchet, la vulva és el sexe de la cova, la cova és

[99] Clottes, Jean. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique?* Paris: Gallimard. p. 169-171.
[100] Lorblanchet, Michel. (2020). *Naissance de la vie.* Arles: Éditions du Rouergue. p. 71-78.

femenina, portador i donant de vida. Més sorprenent és conèixer que, per ordre d'ubicació, de més profunditat a més proximitat de la sortida exterior, les tres vulves corresponen a una vulva que no ha parit mai, una vulva d'una dona que ha donat llum un sol cop i, la tercera, la més propera a la sortida al món exterior, a una vulva que ha parit en diverses ocasions, segons van informar aquest investigador el doctor Fournier i el professor Dallay, especialistes en obstetrícia, després de visitar la cova. [101]

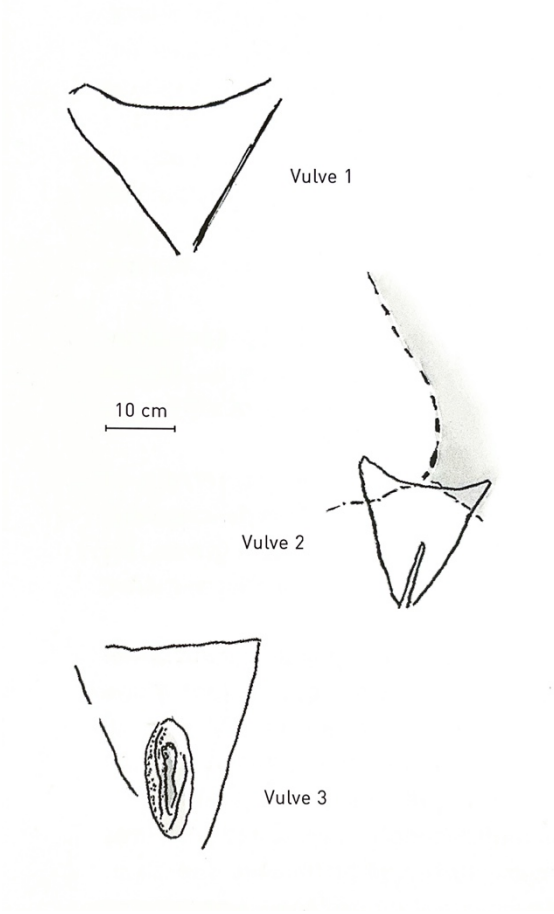


Figura 20: Les tres vulves del transcurs de Pergouset, segons Michel Lorblanchet.
Naissance de la vie, p. 72.

La conclusió de Lorblanchet sobre la simbologia de Pergouset és clara. La topografia de la cova assenyala l'emergència del món viu sorgit de l'aigua profunda, com si fos el líquid amniòtic de la Mare Terra en el qual es van multiplicant les criatures amb el pas de les vulves per desembocar, finalment, al riu Lot. Es tractaria, sens dubte, de la recreació d'una cosmogonia.[102]

[101] Lorblanchet, Michel. (2020). *Naissance de la vie. Op. Cit.* p. 71-78.
[102] *Ibid.*, p. 78.

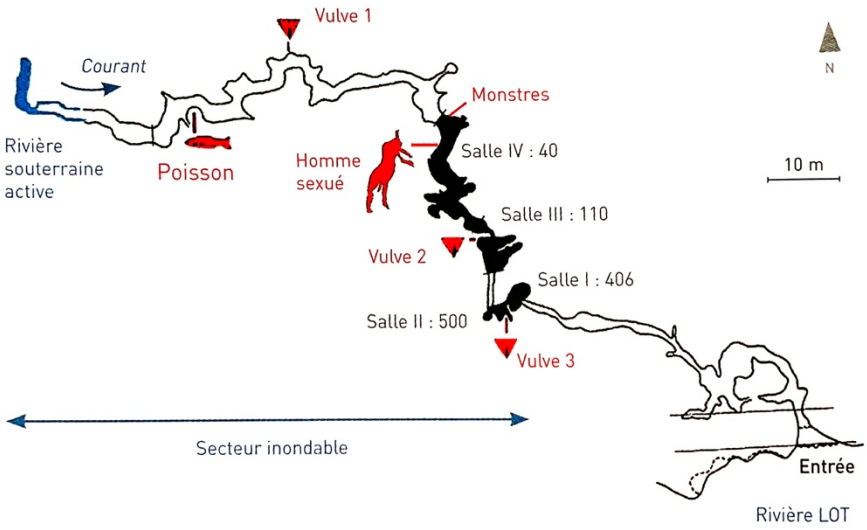


Figura 21: Mapa de la cova de Pergouset.
Michel Lorblanchet a la *Naissance de la vie*, p. 72

Un altre estudi rellevant d'aquest investigador és el que dedica a la cova de Roucadour. En la morfologia interior de la cova hi ha una cavitat amb argila roja a l'interior amb una forma que associa al fons d'un sexe femení (figura 1.13). De la mateixa forma, en aquesta cova troba altres formes similars a vulves que presenten signes abstractes gravats (figura 1.2). Segons la seva investigació, aquestes ratllades tenen una alternança que vincula a una percussió amb algun tipus de martell assenyalant, així, un possible ritu musical associat al sexe femení.[103] Aquesta hipòtesi porta a pensar que aquests espais interiors podrien haver sigut convertits en enormes litòfons on es practicava algun tipus de música ritual, com si es tractés d'un santuari o una catedral.

Figura 22: Ruptura natural a la cova de Roucadour amb restes d'argila roja que simbolitzen el fons d'un sexe femení, segons Michel Lorblanchet.
Naissance de la vie, p. 67.

[103] Lorblanchet, Michel. (2020). *Naissance de la vie. Op. Cit.* p. 63-70.

La qüestió acústica que apunta a les teories del sentit ritual de l'acció artística s'han observat en altres llocs, com a la cova de Niaux, a la regió pirinenca de l'Ariège. Després de passar per diferents sales a l'interior de la cova, les pintures de diferents mamífers (tres bisons, un cavall i una mostela o una fagina) es troben a 800 metres endins, en una sala amb un sostre a quinze metres d'altura. Es tracta d'una altura que genera un eco i una reverberació acústica singular de tal forma que donaria una possible justificació del perquè es va escollir aquell lloc tan profund per crear les pintures remetent, així, a la teoria de la pintura ritual o xamànica defensada per investigadors com David Lewis-Williams i Jean Clottes, com es veurà més endavant. Aquest últim compara la reverberació de la sala negra de Niaux amb la de l'interior d'una catedral i menciona múltiples estudis d'especialistes en acústica que coincideixen a trobar un gran nombre de pintures parietals en espais amb una ressonància màxima, la qual cosa ajuda a acreditar fortament aquesta hipòtesi.[104] En la profunditat de la matriu de la terra és on es retorna per recrear o celebrar l'origen de l'existència a través de l'art. Cal assenyalar que l'etimologia de la paraula món condueix al substantiu llatí de *mundus* que, tot i tenir un origen obscur que pot ser etrusc, s'utilitzava per designar el baül on es guardaven objectes cosmètics vinculats a l'ordre i la bellesa i que, més endavant, s'ajuntaria amb la noció grega κόσμος *kosmos* per designar ordre i bellesa, com procedia de les nocions pitagòriques que, com és sabut, observant l'ordre geomètric dels astres, van donar origen a la teoria de la bellesa que va conformar l'art occidental durant dos mil cinc-cents anys. No és d'estranyar, doncs, que la cripta còsmica sigui també el baül de la bellesa, l'ordre i l'art.

Sobre el mateix espai, Gwenn Rigal, recull diferents teories que apunten a un ritual d'iniciació per explicar que podria tractar-se d'espais pintats per persones iniciades que, en trobar-se soles i aïllades, entrarien en contacte amb les parets resseguint formes naturals en les quals trobarien imatges. A través d'aquest gest i amb el contacte amb la paret sagrada, l'acció de pintar es convertiria en un acte de culte més transcendent que un resultat artístic per ser vist per altres. Als seus voltants, així com en altres coves pintades, Jean Clottes i Robert Bégouën van fer un estudi el 1981 sobre diferents objectes associats a pràctiques votives que es van trobar. Aquella investigació va mostrar que, més que ser una acció per deixar marques visibles per futurs visitants, els objectes votius eren posats molt discretament, fet que ha portat també a la hipòtesi que es tractava d'actes purament de culte.[105] D'aquesta manera, l'expressió artística del paleolític superior que coneixem seria purament cultual.

[104] Clottes, Jean. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique?* Paris: Gallimard. p. 193-194.
[105] Rigal, Gwenn. (2016). *Le temps sacré des cavernes.* Paris: Éditions Corti. p. 151-153.

Estudis arqueològics recents, com els que es van fer a la cova de La Sima de los Huesos d'Atapuerca, han demostrat que aquests primers rituals fúnebres ja eren duts a terme fa aproximadament 400.000 anys.[106] Així, es demostra que la capacitat simbòlica i el pensament metafísic de l'espècie humana no és única de l'*homo sapiens*. A Trinil, a l'illa de Java, s'han trobat zigzags de fa uns 500.000 anys efectuats per l'*homo erectus*; es tractaria de les mostres gravades més antigues que es coneixen.[107] Sobre la capacitat artística, s'ha vist també que, com a mínim, també va ser compartida amb el neandertal. Les datacions recents d'alguns fragments pintats a les coves d'Altamira, Tito Bustillo i El Castillo, de la zona cantàbrica, han donat com a resultat 35.000 i 40.000 AP, respectivament.[108] Com que no s'han trobat restes d'*homo sapiens* a la península Ibèrica en una època tan primerenca, s'obre la hipòtesi que aquelles pintures van ser realitzades per neandertals.

Fos qui fos qui va fer aquelles pintures, pel que se sap fins ara, no va ser fins al paleolític superior quan la humanitat es va introduir dins la cova natural per fer art parietal com a acte de culte, ja fora en pintura a la paret o en incisions trobades o fetes a la pedra en forma de gravat. La hipòtesi sobre el possible estat de trànsit d'aquests primers artistes, que podrien ser xamans o caps espirituals, es basa en les substàncies químiques que s'han trobat en aquests espais i en l'anàlisi d'una simbologia geomètrica en la seva pintura vinculada a estats al·lucinatoris similars als produïts per LSD, segons les primeres investigacions de David Lewis-Williams i Jean Clottes publicades el 1997.[109] Aquesta teoria es basava en la hipòtesi que va llançar Mircea Eliade el 1951, la qual sostenia que la població paleolítica podria haver practicat una religió xamànica.[110] D'aquesta manera, comunitats de tots els continents amb un mode de subsistència basat en la caça i la recol·lecció, tindrien unes creences basades en el fet que l'esperit pot sortir del cos, viatjar per diferents mons superposats al seu i accedir a les forces sobrenaturals que governen el món. Generalment, aquest trànsit podria ser dut a terme per la figura xamànica a través d'una experiència visionària fomentada pel dejuni, el cansament, la falta de son, la malaltia, la febre, sons repetitius, danses frenètiques o substàncies al·lucinògenes que podrien conduir a un estat de trànsit en el qual es produeix una privació sensorial amb una dràstica reducció dels estímuls externs. Com es veurà en el

[106] Carbonell, Eudald. (2003). "Les premières comportements funéraires auraient-ils pris place à Atapuerca, il y a 350.000 ans? *L'Anthropologie, vol. 107*, p. 1-14.
[107] Rigal, Gwenn. (2016). *Le temps sacré des cavernes. Op. Cit.* p. 33-34.
[108] *Ibid.,* p. 46.
[109] Clottes, Jean; Lewis-Williams, David. (1997). *Les Chamanes de la préhistoire.* Paris: Seuil.
[110] Eliade, Mircea. (1951/2013). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. Vegeu les conclusions del llibre.

següent apartat, aquestes experiències visionàries podrien haver conduït a l'acte creatiu i estar, per tant, en la gènesi del primer art humà conegut.

La conclusió dels múltiples estudis de Jean Clottes és que es tractava d'una religió amb unes bases conceptuals prou estables i capaces d'engendrar comportaments idèntics per tot Europa. Es tractaria d'una religió de tipus xamànica en la qual els conceptes de base són la permeabilitat —del món o dels mons— i la fluïdesa. Segons Clottes, encara que els elements xamànics com les visions existeixin en gairebé totes les religions, no es pot parlar de xamanisme fins que aquests conceptes no són prou forts i instrumentalitzats per constituir un quadre permanent de creences i pràctiques. Per aquest propòsit, el medi privilegiat és el trànsit, estat modificat de la consciència, en paraules d'avui. Per Jean Clottes, la continuïtat de l'art paleolític durant tants mil·lennis amb els seus ritus associats dona testimoni d'una organització i una tradició conceptual remarcables sense la qual aquesta religió hauria desaparegut abans del fi de la glaciació.[111]

Gwenn Rigal també incideix en el fet que la raó de realitzar pintures que no veuria ningú, com el cavall de Pergouset, ha de tenir una motivació religiosa. Igualment, el fet de trobar el mateix cànon estilístic en múltiples coves separades per milers de quilòmetres, on apareixen els mateixos cavalls o rinoceronts a França, Portugal o Romania, demostra la mateixa voluntat religiosa. Aquests cànons expliquen que, lluny de procedir de qualsevol fantasia individual, l'acte de pintar era extremadament codificat i va romandre inalterat durant mil·lennis. Aquesta perpetuació en forma de ritual repetitiu confirma el caràcter d'art sacre d'aquelles pintures.[112]

De totes maneres, les coves van ser freqüentades dins d'aquest quadre de creences en ocasions excepcionals. El ritu essencial de les seves pràctiques habituals havia de transcórrer a l'exterior. Segons Jean Clottes, seria plausible que les sales profundes haguessin servit com a llocs per buscar visions, donat el caràcter al·lucinogen del medi subterrani, fora del temps i l'espai exterior. Així mateix, aquest investigador explicava que hi ha múltiples testimonis d'espeleòlegs i arqueòlegs contemporanis que han sigut víctimes d'al·lucinacions després d'estades prolongades en el silenci, la humitat i l'obscuritat. Al paleolític, les persones que experimentessin aquestes situacions segurament les vinculaven a un altre món, i fins i tot és probable que les busquessin. El mestratge i la sofisticació dels mètodes habitualment utilitzats fan descartar a Clottes que l'art parietal fos fet sota aquests efectes, llevat d'algunes

[111] Clottes, Jean. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique? Op. Cit.* p. 266-267.
[112] Rigal, Gwenn. (2016). *Le temps sacré des cavernes. Op. Cit.* p. 148-149.

excepcions. Una d'elles és la cova de Pergouset, anteriorment comentada a través dels estudis de Michel Lorblanchet, en la qual els dibuixos són cada vegada més deformats i psicodèlics a mesura que es penetra a les seves galeries més estretes i baixes.

El fet d'entrar a les coves i pintar-les deixaria constància d'aquesta fluïdesa característica del xamanisme en societats en les quals no hi havia encara una ruptura entre naturalesa i cultura; múltiples estudis han demostrat que el context privilegiat pel sorgiment del xamanisme és el de les economies basades en la caça i la recol·lecció.[113] Clottes sosté que, a través de diversos rituals, ja fora d'iniciació de joves, d'acompanyament a malalts o altres ritus de passatge, es mantindria aquesta continuïtat assegurant una bona relació entre l'univers dels humans i el dels esperits.[114] Més impactant, encara, és comprendre la simbologia de les mans sota l'òptica xamànica. L'elevat nombre d'obres trobades que aprofiten les fissures i els relleus de la paret de la cova testimonien la recerca de l'origen i el trànsit xamànic, sigui per acompanyants o per xamans que penetraren en l'obscuritat. Tanmateix, per Clottes:

> Les empreintes de mains au pochoir permettaient d'aller plus loin encore. Lorsque l'on apposait la main sur la paroi et que l'on projetait la peinture sur la main, celle-ci se fondait dans la roche dont elle prenait la couleur, rouge ou noire. La main disparaissait alors dans la paroi, établissant une liaison directe avec le monde des esprits et captant leur pouvoir. La présence de mains appartenant à de très jeunes enfants (Gargas, Cosquer, Rouffignac) n'a alors rien d'extraordinaire, non plus que celle d'esquilles osseuses banales fichées dans les fissures de tant de grottes ornées.[115]

L'*homo religiosus*, nomenclatura usada en aquesta investigació, és batejat per Jean Clottes com *homo spiritualis* ubicant-lo entre l'*homo faber*, sense més interès que l'històric —segons ell—, i l'*homo sapiens*, terme que defineix com «vraiment trop optimiste». Per Clottes, l'*homo spiritualis* és aquell per a qui «le monde se révèle beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît et qui tente de comprendre et de s'adapter du mieux qu'il le peut à cette complexité nouvelle en faisant appel à des forces autres que matérielles».[116] Per Clottes, la comprensió d'aquesta complexitat existencial és causada per la consciència de mort, per un costat, i per l'existència del món oníric, visió apareguda en el món dels somnis, per altre costat. Aquestes dues realitats de la vida condueixen al reconeixement de l'esperit, més enllà del que és corporal, de l'instint de supervivència i de l'existència d'un altre món —l'oníric— que pugui influir en el món d'aquí. Segons Clottes, els efectes en cascada que comporten aquestes idees

[113] Clottes, Jean. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique? Op. Cit*. p. 271.
[114] *Ibid*., p. 269.
[115] *Ibid*., p. 270.
[116] *Ibid*., p. 57.

provinents de la presa de consciència de la mort i dels somnis estan als orígens de l'espiritualitat i les religions.[117]

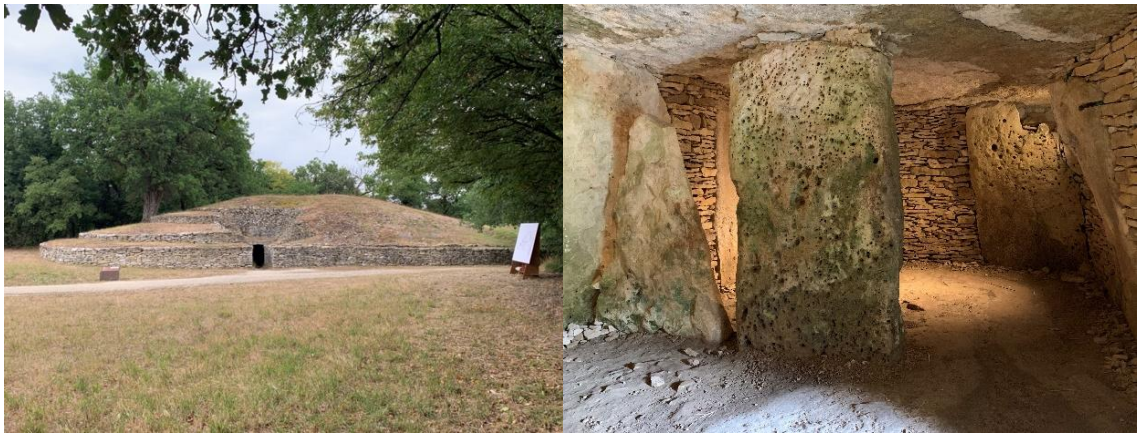
L'*homo religiosus* —o *spiritualis*— va pintar entre el paleolític superior i el neolític nombrosos abrics a la zona del llevant ibèric.[118] En aquestes riques mostres, s'hi poden contemplar escenes de caça, processons, danses, animals i, a diferència de l'art paleolític de l'interior de les coves, la figura humana adquirí un gran protagonisme. El paral·lelisme creat per estudis etnològics entre poblacions caçadores i recol·lectores actuals i poblacions paleolítiques han contribuït en comprendre com, per exemple, les comunitats inuits utilitzen una paret com a pantalla o filtre amb la qual s'entra en contacte amb l'àmbit sagrat. De la mateixa manera que les mans de les pintures paleolítiques creaven una fusió del cos físic amb la paret de la cova que separava els dos àmbits còsmics (el del món profà i el del món sagrat) per sentir la potència de Ser que significava el segon d'ells, aquells abrics d'un període més avançat també podien haver sigut utilitzats com si fossin pantalles o filtres per relligar-se amb el sagrat, idea clau sobre la comunió entre el sacre i l'art que serà explorat en aquesta investigació. Es tractaria d'una pantalla que, com l'últim vel de l'*esfera existencial*, separaria la dimensió física de la realitat de la dimensió sagrada o còsmica. Novament, l'art seria un mediador entre ambdós àmbits fent de filtre necessari i visible d'allò que no pot ser vist ni formulat.

Figura 23: Escena de caça del senglar (circa 5000 AP).
Cova Remígia, Ares del Maestrat (Castelló).

[117] Clottes, Jean. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique? Op. Cit.* p. 58.
[118] Existeix una certa controvèrsia acadèmica sobre si va ser un altre període, la qual cosa no és determinant per aquesta investigació.

Cap al V i IV mil·lenni a.C., amb el canvi estructural que significà el pas al neolític, aquest acte de *relligament* va comportar l'inici de la construcció dels primers túmuls, muntanyes artificials amb un espai arquitectònic interior en forma de cova o matriu de la terra a la qual tornaven els cossos dels morts per donar-los sepultura. Aquest monticle fet amb mans humanes era una recreació de l'anterior muntanya amb la seva cova natural i podia ser construïda prop de les poblacions que a partir de llavors eren sedentàries. Aquesta construcció artificial formava novament un *axis mundi* a partir del qual poder canviar d'àmbit còsmic, transitant del terrestre al celestial. [119]

En les futures primeres civilitzacions, el cim d'aquesta muntanya serà un altar on es faran els holocausts animals en ofrena als déus, i en les civilitzacions amb més organització política seran mausoleus piramidals en els quals s'inhumaran les restes del dirigent espiritual i polític.



Figures 24 i 25: Tumulus A, Bougon, França.

Un cop acabada la fase matèrica —com l'anomenava Eugenio Trías—, en la qual el temple s'ubicava a la matriu de la terra, les cultures neolítiques van començar a sacralitzar espais exteriors, ja fossin temples, ja fossin les primeres ciutats, a partir d'una planificació a imatge de l'ordre còsmic organitzant vies i murs sota l'observació del sol i el cel. La ciutat celestial es projectava en la ciutat terrestre a través de la creació d'un encreuament de vies i uns límits que es feien amb una arada portada per dos bous que s'aixecava només en arribar a la porta de la ciutat. [120] Sobre aquests límits s'hi construïen els murs i els morts s'enterraven extramurs, al futur cementiri. Eugenio Trías també recordava que l'expressió llatina de món, *mundus*, en referència a la cripta còsmica excavada al subsol del cosmos, on es guardaven les relíquies de

[119] Tenint en compte la querella dels arqueòlegs acadèmics per establir el període en que van ser pintats aquests abrics, aquesta evolució potser és una prova més per sostenir que els abrics com els del llevant ibèric eren fets per poblacions paleolítiques. Potser, el fet d'escollir abrics en lloc de penetrar dins de coves o construir monticle porta a la hipòtesi d'estar en trànsit entre els dos períodes, en el mesolític.
[120] Ryckwert, Joseph. (1985/2002). *La idea de ciudad*. Salamanca: Sígueme.

l'acte inaugural genèsic de la seva institució. Així mateix, el símbol commemora una vegada i una altra l'acte creador que va instituir el cosmos com a temple a cel obert: un temple que té una cúpula al firmament i que enfonsa els seus fonaments al subsol. El temple que abans es trobava al fons de la matriu, o embotit en la tenebra de la cova com a entranya maternal, emergeix, finalment, a plena llum.[121]

L'aspecte determinant en aquest canvi d'era és definit pel relleu de la figura teofànica. A *La edad del espíritu*, Eugenio Trías explicava que la *magna mater* protohistòrica va donar pas a una figura masculina dominant i hegemònica, un Déu amb atributs virils que, inicialment, adopta màscares animals com a emblema de majestat, com en la imaginària de l'antic Egipte. En aquest trànsit es desencadena una guerra entre dues generacions de déus dins les diferents cultures politeistes. Els primers, allunyats de la humanitat, de forma inhumana; els segons, amb una representació humanitzada que es vinculen amb l'ésser humà a través d'un ritu de sacrifici que han pactat i la invocació hímnica o èpica. [122]

Avançat el temps, en les cultures semítiques i iranianes, aquest Déu pare es farà únic, com a símbol de tota la realitat, perdent, així, la seva forma i tornant-se irrepresentable. És en aquest moment que va néixer la necessitat iconoclasta de les religions monoteistes i les riques temptatives per vorejar-la, entre les quals trobarà de forma principal la via negativa o apofàtica i l'abstracció.

[121] Trías, Eugenio. (1994/2000). *La edad del espíritu*. Barcelona: Ediciones Destino. p. 81-83.
[122] *Ibid*., p. 105.

1.1.3.1 RELLIGAMENT SIMBÒLIC, ICÒNIC I INDICIAL

Pensat des de la perspectiva semiològica de Charles S. Peirce, les siluetes de mans trobades en coves de tots els continents serien purs índexs. Segons el sistema clàssic del pare de la semiòtica moderna, els signes, com a representacions mediadores del que és existent per portar idees a la ment, es divideixen en índexs, icones i símbols. El que diferencia aquest escalonat és el grau d'aproximació amb el real que assenyalen. Els índexs es caracteritzen per ser signes que han tingut un contacte físic amb el seu referent, com les petjades d'un animal al fang d'un bassal. La necessària connexió física en la constitució d'aquest signe és el que el converteix en prova fefaent de l'existència de la realitat a la qual assenyala. Els índexs apareixen a partir d'una relació causa-efecte, una proximitat o un altre tipus de relació basada en la continuïtat. Les icones, en canvi, són signes que es vinculen al seu referent real per semblança, com la pintura, els quals poden ser creats de forma no sincrònica distanciada en el temps de la realitat que assenyalen i poden provenir d'un relat aliè a l'experiència directa de l'artista, qüestions que allunyen la seva versemblança com a prova fefaent de l'existència d'aquella realitat. Finalment, els símbols, per Peirce, són lleis o convencions culturals establertes per referir-se a l'objecte que assenyalen i, per tant, no tenen per què tenir similitud figurativa, només poden ser compresos gràcies al coneixement del seu codi cultural.[123]

Així mateix, es pot extrapolar que els primers actes creatius de què es té coneixement serien actes de culte a través d'un relligament simbòlic, icònic i indiciat amb imatges codificades segons un cànon cultural, imatges de semblança amb el referent sagrat i, finalment, amb petjades físiques indiciàries que permetien als seus practicants —testimonis *hierofants*, en termes d'Eugenio Trías— traspassar i canviar d'àmbit còsmic, com era característic de qualsevol religió xamànica, fonent-se físicament amb el sagrat a través de les seves mans per formar part d'allò. Aquest últim mode, més enllà de tractar-se d'un acte simbòlic, com sostenia Trías, podria ser un culte amb un traspàs purament físic, seguint la diferenciació dels signes establerta per Peirce.

La unió d'aquests relligaments seria de la mateixa categoria que la de tocar una relíquia del cristianisme, com, durant segles, ho han sigut totes les vinculades al martiri de Crist o d'altres sants, com poden ser parts de la creu, els claus, el calze que esdevingué el llegendari Sant Greal que va originar tota la novel·la artúrica i la ficció novel·lesca europea,[124] la Verònica

[123] Peirce, Charles Sanders. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
[124] Cirlot, Victoria. (1995). *La novela artúrica*. Barcelona: Montesinos.

que preserva la imatge del rostre sant (la *vera icon* que, segons llegendes medievals, va ser recollida per Verònica en oferir-li el vel pietosament a Jesús durant el viacrucis per eixugar-se el front i que ell li retornà amb el seu rostre miraculosament imprès), la imatge d'Edessa o el controvertit Sant Sudari conservat a la Catedral de Torí, aquests dos últims hipotèticament fixats per llegendes i estudis com a origen del μανδύλιον *mandylion* (llenç, en grec), el rostre canònic que l'art cristià ha reproduït de Jesús de Natzaret prim i amb barba, i que, en aquestes teles originals, se'l considerà igualment una Εἰκὼν' ἀχειροποίητη *Eikón' acheiropoieta* (icona no feta per mans), qüestió altament rellevant per la doctrina de la imatge del cristianisme.[125] Es tractaria d'un índex, dins el sistema semiòtic de Pierce.

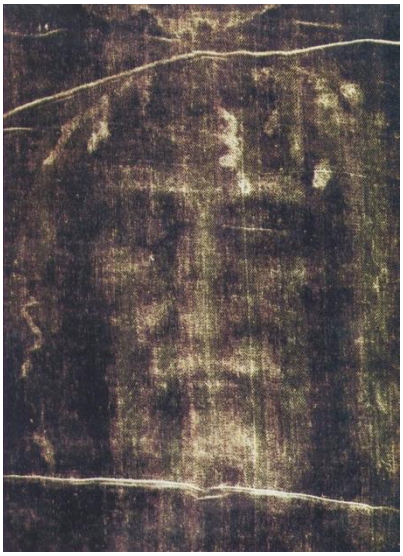


Figura 26: Sant Sudari de Torí.
Detall del rostre amb una inversió cromàtica negativa.
Catedral de Torí.

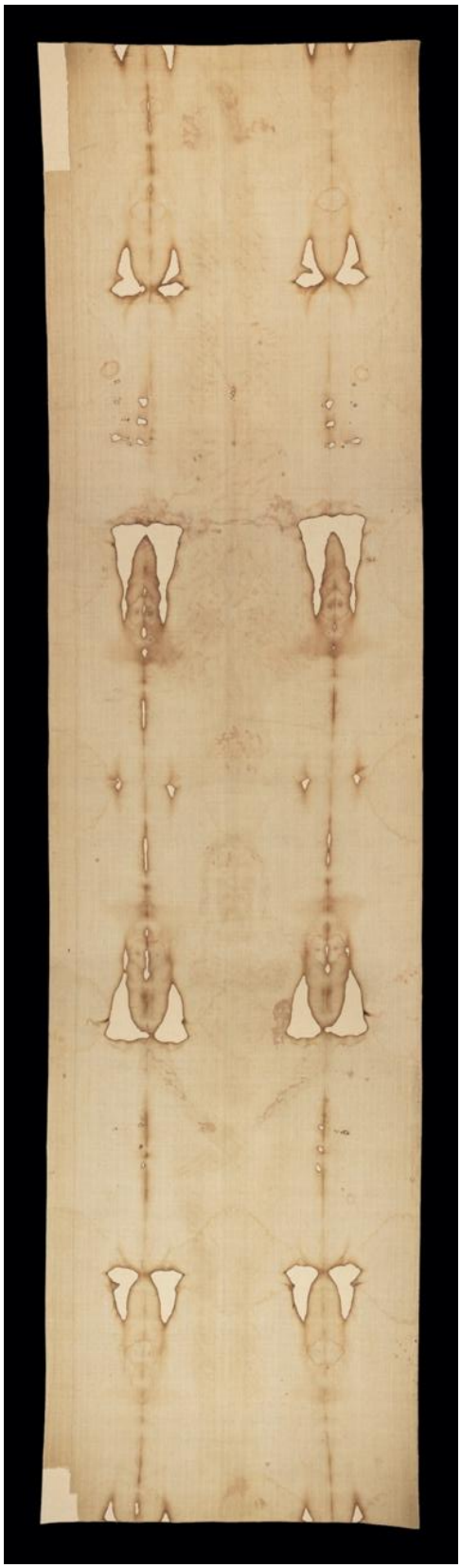


Figura 27: Sant Sudari de Torí estès.

[125] Wilson, Ian. (1978). *The Shroud of Turin: The Burial Cloth of Jesus Christ?* New York: Doubleday.
Wilson, Ian (1991). *Holy Faces, Secret Places: An Amazing Quest for the Face of Jesus.* New York: Doubleday.
Baima Bollone, Pierluigi. (2006/2009). *El misterio de la Sábana Santa.* Sevilla: Algaida Editores.

Segons aquests estudis iconogràfics, el μανδύλιον *mandylion*, com a imatge canònica de Crist, sorgí en l'art cristià al mateix temps i als llocs per on diu la tradició que van passar aquestes teles en el seu viatge des de la seva sortida de Jerusalem amb una primera parada a Edessa, per continuar a Constantinoble i acabar a Europa a mans dels cavallers croats francesos. Per altra banda, al segle IV, Eusebi de Cesarea recollí la llegenda que el μανδύλιον *mandylion* va néixer de la imatge d'Edessa, relíquia de roba de lli que contenia el rostre de Crist enviat per ell mateix un cop ressuscitat a través del deixeble Tadeu al rei Abgar V d'Edessa per guarir-lo d'una malaltia. Una altra explicació llegendària i rellevant pel valor de la invisibilitat del sagrat que explora aquesta tesi, diu que Abgar V va enviar un pintor a fer un retrat de Crist. Al trobar-lo li va ser impossible fer-li una pintura al quedar enlluernat per la llum que desprenia. Llavors Jesús es va eixugar la cara amb un drap i la seva imatge va quedar impresa. Seguint aquestes hipòtesis, que encaixen necessàriament amb la doctrina de la imatge cristiana, el sudari plegat mostraria el calc del rostre de Crist perquè els artistes el poguessin copiar i estendre el seu culte. D'aquesta manera, la imatge d'Edessa també era anomenada τετραδιπλόν *tetradiplon* (doblada en quatre), de tal forma que el rostre quedava a la part superior esdevenint el μανδύλιον *mandylion* i Εἰκόν' ἀχειροποίητη *Eikón' acheiropoieta* que seria estès com a imatge per tota la cristiandat. Algunes investigacions diuen que tant la imatge d'Edessa com la Síndone de Torí són la mateixa, altres les diferencien. El suposat desconeixement durant segles del fet que la τετραδιπλόν *tetradiplon* portava imprès un cos sencer d'un crucificat més enllà del rostre que veien en el plec superior, fa suposar que fossin la mateixa imatge que, un cop desplegada esdevindria la famosa Síndone.

Figura 28: Il·lustració de l'entrega del *Mandylion* per part d'una delegació de la ciutat d'Edessa, assetjada per les forces romanes, al *parakoimomenos* Theophanes de la ciutat de Constantinoble l'any 944.
Codex Græcus Matritensis Ioannis Skyllitzes, s. XII. Biblioteca Nacional de España.

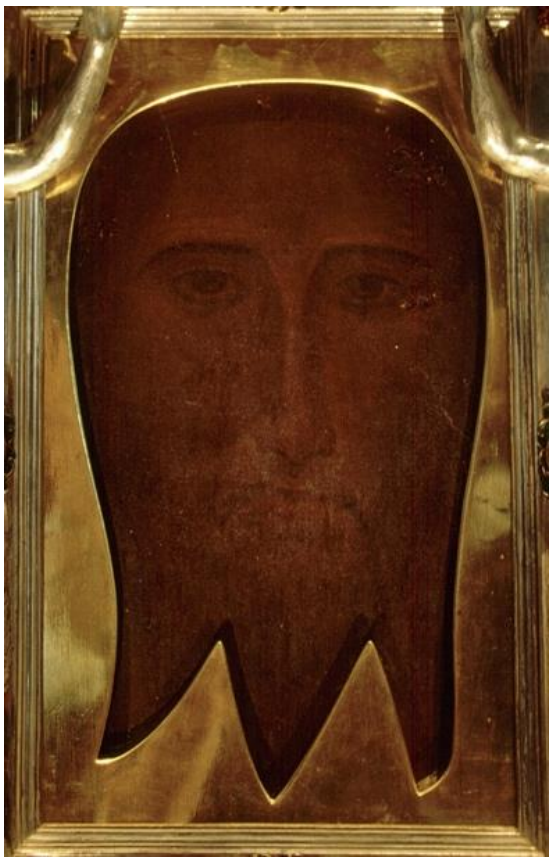


Figura 29: Mandylion d'Edessa.
Palau Apostòlic de la Ciutat del Vaticà.

Siguin aquestes investigacions demostrades o mítiques, el que ateny la present recerca no és la seva versemblança, sinó el fet que la tradició sosté que el rostre de Crist va ser copiat d'una d'aquestes teles que van ser posades físicament damunt el seu rostre després del martiri. És a dir, que la importància de la transmissió de la imatge sagrada recau en la seva naturalesa d'índex, de signe creat per contacte físic amb el seu referent el qual li atorga veritat irrefutable. Aquest va ser un gran argument en les lluites contra la iconoclàstia del cristianisme per preservar la possibilitat de la imatge del Déu fill pel seu culte. Amb aquest propòsit, l'any 836, es va llistar tots els Εἰκὸν' ἀχειροποίητη *Eikón' acheiropoieta* (imatges no creades per mans) en un cercle del patriarcat de Constantinoble. És a dir, la doctrina de la imatge cristiana requeria el signe indicial, prova fefaent de l'existència de Crist i del contacte diví amb aquella imatge transportada pels segles que, com es veurà més endavant en l'anàlisi de la qüestió iconoclasta en el si d'aquesta religió, s'acceptà forçant la teoria platònica per incloure les mans dels artistes en la cadena de transmissió divina, evitant així anomenar-los a tots profetes per no haver tingut contacte amb Déu per rebre la revelació i transmetre la seva veritat.[126]

[126] Vegeu l'apartat 1.1.6, p. 133-145.

Figura 30: *Santa Verònica*. Hans Membling, c. 1470-75.
National Gallery of Art, Washington.

El lligam físic necessari per a la significació del fenomen sagrat esdevé crucial i porta a la qüestió de la transmissió. I aquesta no és fàcil quan el sagrat és invisible, inefable i inaccessible. Per això sorgeix la figura del profeta en els monoteismes, persona que ha rebut les instruccions de Déu, l'ha vist o li han sigut revelades les Escriptures. O altres sants, que han rebut aparicions. Fora d'aquests, la transmissió es fa molt complexa, com es veurà més endavant amb el cristianisme, o s'intenta accedir a través de llenguatges negatius, per vorejar la impossibilitat de la imatge, o es tendeix directament a la iconoclàstia, opció lògica de les religions amb un Déu únic i irrepresentable.

Eugenio Trías sostenia que la base material de l'esdevenir simbòlic és fonamental per fer-ne sorgir noves categories:

> Material es, en suma, el encuentro místico con lo sagrado que connota siempre, de forma metafórica, el carácter material del contacto místico que suscita (a través de la imagen sexual de la hierogamia mística, o del "saboreo" del que habla la literatura del sufismo). Y material es, en resumen, el acontecer simbólico en su realización como forma cumplida, o como acto consumado. El símbolo que la imaginación produce, en la séptima categoría, sólo adquiere forma y sentido a partir de una sólida base material.[127]

Aquest contacte iniciat en la paret paleolítica com a membrana o pantalla permeable entre diferents àmbits còsmics de la realitat esdevé un vel que transmetrà la imatge a la qual es retrà culte per, posteriorment, convertir-se en obra d'art sacra. Perdent-se en els temps de les civilitzacions a través del projecte grec de la mimesi en el cas de les cultures occidentals hereves d'aquella tradició, l'obra de culte recobrarà la seva vigència durant l'intent de recuperar els vestigis inicials de l'acte creatiu que va comportar la progressiva caiguda de les teologies al món occidental, l'adveniment de la revolució moderna i la seva voluntat de ruptura radical amb qualsevol tradició. Aquesta investigació mostrarà com aquesta obra cultual contemporània pren una forma iconoclasta a través de l'abstracció i una estètica negativa.

[127] Trías, Eugenio. (1994/2000). *La edad del espíritu. Op. Cit.* p. 65.

Figura 31: I. Joan Villaplana, 2018.
Centre Cultural el Casino, Manresa

1.1.4. REVELACIÓ I ACTE CREATIU

Al capítol 2 d'aquesta investigació s'analitzarà el moment religiós contemporani en el món occidentalitzat derivat de la crítica a les teologies tenint en compte una característica preeminent: l'absència de revelació. Viure en un temps marcat per l'absència, que, per altra banda, uneix aquestes cultures amb les orientals derivades del pensament taoista i budista, com s'analitzarà a través de la noció del *gir teofànic*, comporta una escissió entre l'acte creatiu i la seva font espiritual que els artistes hauran de buscar. Davant l'absència d'una revelació explícita, la creativitat artística sobre el fenomen sagrat explora aquesta absència, com a vacuïtat, com s'ha vinculat l'acte creatiu tradicionalment en les cultures orientals esmentades, o busca la noció del sagrat allà on estigui ocult vinculant-se al *Deus absconditus* present en les cultures occidentals contemporànies. Com s'anirà veient, pel que fa a la seva adequació en aquest context religiós, l'art contemporani que el busqui derivarà en la recerca de l'absència, amb una eloqüent inexperiència cultural de tractar el buit, o en la fonamentació del sagrat ocult, sepultat o subliminar, que haurà de trobar en les escletxes del món, espai més còmode per la cultura occidental perquè ha experimentat aquest procés en altres fases històriques anteriors amb la preeminència dels llenguatges negatius o apofàtics.[128]

Les cultures monoteistes es fonamenten en la revelació divina iniciant un temps històric lineal; també l'hinduisme es basa en les escriptures vèdiques श्रुति *Śruti*, que es traduiria com el que se sent, que van escoltar els ऋषि *ṛṣi*, savis o sants de l'antiguitat. En el cas dels monoteismes, la desocultació de Déu succeïa de forma activa o passiva a través d'algun mediador, com un àngel, fins a arribar al receptor de la revelació que, habitualment, se l'ha nomenat profeta. Aquest sant, savi o profeta vivia aquesta experiència mística única que havia tingut pel fet d'estar en contacte amb el Déu perquè aquest pogués donar-se a conèixer a la humanitat. La transcendental importància de les Escriptures Sagrades en les quals es fonamenten totes aquestes cultures es basa en una epistemologia divina possibilitada pel contacte directe entre Déu i aquestes figures humanes sota la voluntat del Primer. Qualsevol nova transmissió o mediació d'aquest coneixement ha de ser escrutada amb lupa pel sacerdoci que vela la seva protecció. Sota aquest punt de mira, la creativitat humana que hagi sorgit de la seva font espiritual inspirada per l'acte creatiu inicial per repetir una epifania i

[128] Vegeu l'apartat 1.2 pel desenvolupament d'aquesta dicotomia i el capítol 2 per l'anàlisi del moment teològic contemporani, així com un desenvolupament més extens sobre la manifestació del sagrat en l'art modern i contemporani.

mantenir l'orientació còsmica, sempre ha estat estrictament escrutada per, d'un costat, si la religió en qüestió permet la seva col·laboració, difondre la revelació; per l'altre, per prohibir-la, en el cas que la religió en qüestió entengui que la veritat divina només pot ser transmesa per l'Escriptura revelada al sant o profeta. Aquesta és la disjuntiva amb què sempre ha hagut de bregar l'art sacre topant amb l'escull i la violència del sacerdoci quan moltes vegades ha experimentat la revelació a través de l'experiència mística. El místic extramurs que es fa poeta, músic o artista per comunicar la veritat que li ha sigut revelada, com podrien ser Hal·lāǧ en el sufisme o Sant Joan de la Creu en la mística cristiana, o l'artista, músic o poeta que experimenta la mística amb la mateixa revelació de la realitat, ha de prendre un camí ardu, com en el cas desconegut fins als inicis del segle XXI de Hilma af Klint i la seva experiència visionària transmesa a una primera pintura abstracta a Occident que va quedar oculta durant llargues dècades, com serà analitzada en més detall al capítol 2. La revelació és l'acte epistemològic fonamental de l'ésser humà i no sempre està en mans de qui pretén custodiar la veritat última.

Figura 32: *El cigne*. Hilma af Klimt, 1914-15.
Fundació Hilma af Klimt, Estocolm.

Així mateix, a l'apartat 1.2 s'analitzarà la transcendent conflictivitat del debat iconoclasta en el moment en què l'ésser humà adquireix imatges revelades del diví a través de les mans d'artistes, pel fet de no tractar-se de profetes, sants, sacerdots o mèdiums iniciats. Com s'ha introduït anteriorment analitzant la transmissió de les imatges sagrades per contacte físic o indicials, les Εἰκὼν' ἀχειροποίητη *Eikón' acheiropoieta* (imatges no creades per mans), la lluita contra la iconoclàstia en el si del cristianisme es va guanyar forçant la teoria platònica per poder incloure l'artista dins la cadena de transmissió que porta la idea fins a l'objecte, en aquest cas, el diví revelat fins a la imatge física. Això va ocórrer durant les lluites iconoclastes, a partir del sínode de 896, com s'analitzarà a través de la qüestió cristològica en més detall a l'apartat 1.1.6. Així, l'artista recull la revelació immersa en aquella epistemologia fonamental.

Sense proclamar-los sants, els cristians van acceptar als artistes com a mèdiums pràcticament anònims gràcies als quals arribava la imatge de Déu en el moment històric en què aquest s'havia encarnat en humà. Aquesta va ser la raó per la qual es justificava la veritat de la seva imatge més enllà de la veritat de les Escriptures. Si per les últimes hi va haver contacte directe o indirecte entre Déu i el profeta, per les imatges que creaven els artistes, Plató intervenia per justificar la seva connexió directa. Tot i això, queda oberta una qüestió fonamental sobre l'artista, músic o poeta. Encara que no fos profeta, ¿què va experimentar en l'interior que no ho hagués fet l'hipotètic xaman que es va introduir dins les coves per pintar murals a l'interior del sagrat?

Firthjof Schuon va construir una epistemologia del diví a través de la seva concepció de *sophia perenne*. Segons això, el gnòstic, el pneumàtic, el teòsof —en el sentit original d'aquests termes— i el filòsof, en un sentit literal —un Pitàgores o un Plató, per exemple— tenien accés a unes veritats inherents en l'esperit humà enterrades en el «fons del cor» i contingudes com a potencialitats o virtualitats en l'intel·lecte pur. Aquestes serien les veritats principals o arquetípiques. Segons Schuon, hi ha d'haver un pur Intel·lecte com a facultat intuïtiva i inefable de l'Esperit immanent sense el qual no hi hauria raó, ja que, per aquest, el raonament només es justifica per la intel·lecció. Prosseguint aquest enfocament epistemològic, l'ésser humà posseeix raó i, conjuntament, llenguatge perquè té una visió supraracional de la Realitat i, consegüentment, de la certesa metafísica. En això, Schuon diferencia l'animal de l'humà, en el fet de tenir una intel·ligència parcial el primer i total el segon, una totalitat que només pot explicar-se per una realitat transcendent que és proporcionada a la intel·ligència.

En la seva visió d'una *religio perennis*, Schuon creia que l'error del materialisme i l'agnosticisme consistia a no veure que el que és material i l'experiència corrent de vida està per sota l'envergadura de la nostra intel·ligència. Sense Absolut, la capacitat de concebre'l no tindria causa. Schuon sostenia que l'Absolut coincideix amb la substància mateixa del nostre esperit; les diverses religions actualitzen allò que conté la nostra subjectivitat més profunda. «La revelació és en el macrocosmos allò que la intel·lecció és en el microcosmos; el Transcendent és immanent en el món, si no, aquest no podria existir, i l'Immanent és transcendent respecte a l'individu, si no, no el sobrepassaria».[129]

[129] Schuon, Frithjof. (1982/2024). *Rere les traces de la religió perenne*. Palma de Mallorca: J. J. De Olañeta. p. 12-13.

L'objectivitat, com a capacitat de sortir de la subjectivitat superant-se, és el que caracteritza la intel·ligència i la voluntat humana. D'aquests fonaments de la condició humana —imatge de la Natura divina— és d'on provenen les arrels de la *religio perennis* i, així, tota religió i saviesa; la proposta ontològica de les *esferes existencials* aquí formulada s'emmarca igualment en aquesta visió. D'aquesta manera, Schuon fonamentava la seva visió recordant que si alguns pares de l'Església cristiana sostenien que Déu s'havia fet home perquè l'home es faci Déu era una fórmula audaç i el·líptica per dir que el Real es fa il·lusori i l'il·lusori es faci Real. Així, segons aquest autor, l'Absolut, en la seva sobreabundància, projecta la contingència i es reflecteix, en un joc de reciprocitat de la qual sortirà vencedor Ell, que és l'únic que és.[130]

Seguint la filosofia kantiana, Friedrich Schleiermacher havia comprès la religió com un sentiment que es troba en l'emoció privada de l'individu més que en les Escriptures, el dogma o l'ètica. Aquest hauria de ser el nucli genuí d'una religiositat vertadera. Segons Kant, les categories de l'enteniment només són aplicables a objectes empírics finits provinents de la percepció sensible.[131] Com els fenòmens religiosos no són objectes així, el seu coneixement no és possible a través dels conceptes esquemàtics que operen en l'enteniment. D'altra banda, Schleiermacher sostenia que la religió era un sentiment perquè si el seu objecte és infinit no pot ser un objecte contraposat a un subjecte; en aquest cas seria limitat pel mateix subjecte. La comprensió d'aquell infinit només arribaria amb la restitució de la unitat original de consciència que precedeix la dicotomia entre subjecte i objecte, unitat en la qual el jo i el món són la mateixa cosa. Es tracta d'una unitat que no es pot mitjançar amb conceptes, sinó que cal fer-ho amb sentiments i intuïció. En aquest cas, es referia a un sentiment intuïtiu de dependència respecte a l'Etern, l'Infinit, l'Absolut, l'U i el Tot, dissolent qualsevol dualisme entre subjecte i objecte per arribar a un coneixement diferent, religiós. [132]

Si la revelació mostra l'infinit per aportar a la humanitat un coneixement transcendental de la realitat, aquest coneixement no pot conceptualitzar-se, sinó que ha de provenir dels sentiments i la intuïció. Aquest pensament fonamental sobre el coneixement religiós del gran teòleg de la Il·lustració, Schleiermacher, va ser heretat per teòlegs del segle XX com Paul Tillich, qui sostenia que Déu no està allà dalt, sinó que és la base des de la qual sorgeix tota la realitat prèvia a la separació entre objecte i subjecte.[133] Aquest coneixement previ al dualisme ha estat comprès a Orient des de l'antiguitat a partir de la vella doctrina अद्वैत

[130] Schuon, Frithjof. (1982/2024). *Rere les traces de la religió perenne*. *Op. Cit.* p. 12-13.
[131] Kant, Immanuel. (1781/2024). *Crítica de la raó pura*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
[132] Schleiermacher, Friedrich D. E. (1799/1992). *Sobre la religió*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
[133] Tillich, Paul. (1963/2010). *Teología sistemática*. Salamanca: Sígueme.

वेदान्त *advaita vedānta*, que cal traduir com a *no-secunditat* o no-*dualisme*, provinent de la religió vèdica i que Shankara va consolidar al segle VIII a partir dels *Upanishad* per ser incorporada a l'hinduisme. En espiritualitats com el taoisme i el budisme, la *adualitat* també ha estat present, com analitzava a principis del segle XX 西田 幾多郎 Nishida Kitarō, fundador de l'Escola de Kyoto, el qual també va intuir en el seu pensament una comprensió d'una realitat universal prèvia a la divisió entre objecte i subjecte quan parlava de l'«experiència pura».[134] La revelació d'aquesta realitat fonamental no és llunyana a l'αλήθεια *alēthia* grega que Martin Heidegger reivindicava retrobar per acostar-se a una veritat prèvia a la derivació feta pel coneixement i l'enunciat quan el Ser ja s'ha anunciat. En la seva analítica del Ser, Heidegger buscava trobar aquest estadi primer del Ser sense nom, atribut o categorització qualsevol que pogués induir a la divisió que comporta el coneixement desenvolupat per la metafísica occidental. Una noció paral·lela al diví revelant-se, com l'αλήθεια *alēthia*, veritat que emana desocultant-se.

En l'epistemologia religiosa de Frithjof Schuon, l'objectivitat era compresa com a voluntat i característica humana per sortir de la subjectivitat amb la comesa de revelar la realitat transcendent a la intel·ligència. Sobre aquesta manifestació de la revelació, Schuon feia una observació rellevant sobre la responsabilitat que habitualment es treuen de sobre les doctrines teològiques quan presenten fissures sense resposta, sobretot davant de qüestions sobre realitats metafísiques que, al·ludint a la seva inefabilitat, només poden expressar-se mitjançant la paradoxa o l'absurd. Segons aquest pensador, en aquestes situacions clau ens trobem davant d'imperfeccions subjectives, que s'han objectivat ja que no s'han pogut resoldre amb l'esperit humà, i s'ha acusat la lògica aristotèlica, com si fos un sinònim de racionalisme, dubte o ignorància. Per Schuon, la raó no pot fer res sense les dades sobre les quals exerceix. Aquestes dades són aportades, en primer lloc, pel món, que en si és objectiu. En segon lloc, arriben per l'experiència, que com a tal no és subjectiva. En tercer lloc, per la revelació que, com el món, és objectiva perquè ve de fora. En quart lloc, per la intel·lecció, que és subjectiva perquè es produeix en nosaltres mateixos.[135]

Schuon feia una severa crítica a l'existencialisme quant a crítica al racionalisme. Segons ell, l'experiència demostra que la raó és eficaç, ja que sense aquesta no és possible defensar l'experiència. Així que l'experiència no pot ser substitutòria de la raó ni ocupar la seva posició com pretén l'existencialisme. Precisament, la lògica té uns límits que no pot superar en regir-

[134] Nishida, Kitarō. (1921/1995). *Indagación del bien*. Barcelona: Gedisa. p. 41-50.
[135] Schuon, Frithjof. (1982/2024). *Rere les traces de la religió perenne*. *Op. Cit.* p.16.

se per la naturalesa de les coses, així que no pot donar explicació a la il·limitació de l'espai i el temps. Tanmateix, Schuon sostenia que cap lògica prohibeix saber amb certesa que aquest fenomen resulta de l'Infinit principal, misteri que el pensament no pot explorar i que es manifesta des del punt de vista del desplegament en l'espai i de la transformació temporal, o des de la il·limitació del nombre. De forma anàloga, la unicitat empírica de l'ego —el fet de ser únic i determinat— no pot explicar-se per mitjà de la lògica que, tanmateix, és capaç de demostrar-ho de manera abstracta usant els principis que és necessari i possible per evitar el problema de l'absurd. Schuon justificava la subjectivitat com a partícip del Ser necessari perquè l'absolut és pura consciència. Seguint aquest raonament, la relativitat, a saber, la manifestació i la diversitat de la subjectivitat, també és necessària a causa de la irradiació divina, que és la funció de l'infinit. Això significa que la subjectivitat particular és una possibilitat; el seu principi deriva de l'Absolut, i la seva particularitat, del fet que és relatiu o de la contingència.[136]

Frithjof Schuon constava que la veritat metafísica és expressable i inexpressable alhora: inexpressable, tanmateix, no incognoscible, ja que l'intel·lecte desemboca en l'Ordre diví i, per tant, engloba tot el que és; expressable, perquè es cristal·litza en formulacions que són tot el que ha de ser perquè ens comuniquen tot el que és necessari o útil al nostre esperit. Per Schuon, les formes són les portes cap a les essències, tant en el pensament i el llenguatge com en qualsevol altre simbolisme.[137]

Les portes cap a les essències que anomenava Schuon condueixen a l'escala de Wittgenstein i al seu pensament del final del *Tractatus logico-philosophicus* que s'ha desenvolupat inicialment amb la capacitat de mostració que conté la creació artística:

> 6.522 L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic.[138]

La veritat manifesta i visionària que aporta la *iconofania* com a noció de revelació concorda en diversos aspectes amb la proposta epistemològica de la *religio perenne* de Firthjof Schuon basada en un coneixement previ contingut com a potencialitat o virtualitat de l'intel·lecte pur que constitueix les veritats principals o arquetípiques. Segons Schuon, hi ha d'haver un pur Intel·lecte com a facultat intuïtiva i infal·lible de l'Esperit immanent sense el qual no hi hauria raó, en estar aquesta última justificada per la intel·lecció. La teoria d'aquest pensador conduïa

[136] Schuon, Frithjof. (1982/2024). *Rere les traces de la religió perenne. Op. Cit.* p. 17-18.
[137] *Ibid.*, p. 19-20.
[138] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62, p. 154.

a la conclusió que l'ésser humà posseeix raó i, conjuntament, llenguatge perquè té una visió supra-racional de la Realitat, una certesa metafísica.

La qüestió de la revelació consisteix no tan sols en l'existència d'una realitat transcendent apareguda a l'ésser humà, sinó la forma en com es fa present. A partir d'aquesta certesa última, definitòria i fonamentant de la pregunta sobre l'existència, es pot afegir que aquest Intel·lecte pur faria sorgir la *iconofania*, que, com aquí s'ha definit, és una imatge i presentació del Ser previ a la intel·lecció i al coneixement, com la desocultació de l'αλήθεια *alēthia* grega assenyalava.

L'*art iconofànic* no fonamentat en el concepte ha de ser capaç de rebre i transmetre la revelació en mantenir el Ser en el seu llenguatge *representant* la *imatge iconofànica*, coneixement de l'Etern, Infinit, U o Ser. L'experiència visionària materialitzada en l'art iconofànic és una acció que aporta coneixement transcendental en l'àmbit previ a la separació entre objecte i subjecte quan la revelació sorgeix com *iconofania* i aquesta és tornada a *presentar* per mitjà de la *representació* en un art que sigui capaç de mantenir el Ser en el seu límit gràcies a desbordar el seu propi llenguatge en via negativa o de forma abstracta. Aquestes formes artístiques permeten vorejar els seus límits mostrant negativament el que queda fora de si mateix mantenint, així, el Ser en la seva completesa. Aquest últim matís és el que reintegra l'artista al món del coneixement vertader que Plató va intentar apartar fa dos mil cinc-cents anys.

Figura 33: I. Joan Villaplana, 2018.
Centre Cultural el Casino, Manresa

1.1.5. EXPERIÈNCIA VISIONÀRIA I ACTE CREATIU

La manera com les tradicions místiques recorren a l'expressió artística —habitualment a la poètica— com a eina amb capacitat de desbordar el llenguatge per expressar estats extàtics que solen provenir del silenci, assenyala la necessària relació entre visió i creació prèvia a tota intel·lecció.

Com s'ha analitzat anteriorment seguint el camí obert per Martin Heidegger, la manifestació del Ser despresa de l'αλήθεια *alēthia* grega és prèvia a tot coneixement i enunciat contingut en la *veritas* llatina.[139] Si bé hi ha processos creatius que poden no dependre d'una visió concreta i poden sorgir d'altres tipus de voluntats, múltiples artistes reivindiquen que l'autèntica acció creativa ha de ser prèvia a tota acció intel·lectual i deutora d'algun tipus d'intuïció visionària. Així mateix, en un dels seus aforismes, Eduardo Chillida afirmava que «las obras conocidas a priori nacen muertas, porque el artista que las realiza está muerto».[140] Com tants artistes, Chillida reclamava el procés de creació com a espai de recerca i coneixement, a diferència de les idees precuinades que simplement es disposen materialment en certes obres artístiques com si fossin documents en blanc per traspassar conceptes. La rellevància en la creativitat processal recau en el fet que la conceptualització no és elaborada independentment per l'intel·lecte, sinó per un coneixement sorgit de l'experimentació amb la matèria. De la mateixa forma ho feia Pierre Soulages ja que no es fiava de cap esquema preexistent que correspongués a una concepció idealista de la pintura. Cada dia iniciava el procés creatiu d'una obra des de zero:

> Je pars d'une première touche : cette proposition, susceptible de multiples développements, provoque un dialogue et les choix successifs d'où naissent peu à peu la poésie et la signification du tableau. Ces choix dépendent et répondent d'une certaine manière d'être dans le monde. Il n'y a pas de «schémas préexistants», j'apprends ce que je cherche en peignant.[141]

No és d'estranyar, llavors, que l'acte creatiu comporti el que per molts sembla ser una acció màgica. Al llarg dels temps, aquesta acció màgica provenia de l'acte de relligament amb el sagrat. Pel fet de tractar-se d'experiències visionàries sorgides fora del llenguatge i del pensament lògic-racional, el camí figurat de l'expressió artística permet evadir el llenguatge

[139] Vegeu l'apartat 1.1.2.4, p. 80-99.
[140] Chillida, Eduardo. (2005). *Escritos*. Madrid: La Fábrica. p. 46.
[141] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos*. Paris: Hermann. p. 28-29.

per vorejar els seus límits *mostrant* de forma indirecta —o negativa— el que queda fora de si mateix. Aquestes visions, precursores a l'acte creatiu, són assimilades com a revelació de veritat pura en fer una immersió en l'esfera sagrada, espai adual on se sent el Ser o la Realitat en la seva magnitud completa, com s'analitzarà més endavant.

La qüestió que sorgeix en aquest punt és si la *imatge iconofànica*, com a experiència visionària, sorgeix de l'experiència matèrica o d'un altre àmbit aliè. En el cas del procés visionari de Soulages, com se sostindrà al capítol 4, apareix en un dia i moment concret en revisar una obra seva. Del negre que anava buscant des de gairebé nen, no se sap si per una voluntat prèvia també visionària, en fa una obra que considera errada. L'endemà, en tornar-la a revisar, entreveu una llum reflectida en aquell negre que serà el motor de la resta de la seva carrera portant-lo a pintar exclusivament teles negres des d'aquell moment de 1979 fins a la seva mort el 2022. Aquesta va ser la seva *iconofania*, imatge visionària que se li va presentar un dia i una hora concreta i que no va parar de representar fins a la seva mort.

Tanmateix, Soulages, tot i que mai va fer cap comentari de caràcter místic o espiritual sobre la seva pintura perquè es regia exclusivament per la seva materialitat, també parlava de la recepció de l'obra posant l'accent en la importància del primer contacte amb una pintura, per això es preocupava molt per la reproducció de les obres, pel risc ineludible de perdre'n aquest primer xoc. De la mateixa forma, Soulages feia les instal·lacions expositives procurant sempre que l'espectador tingués un primer contacte frontal amb l'obra.[142]

En el seu estudi clàssic sobre la mística, Evelyn Underhill assenyalava que els símbols amb els quals el místic tendeix a acostar-se a l'Absolut s'objectiven fàcilment i es presenten a la consciència com a part de l'experiència, en lloc de com a formes d'interpretació, copsant un coneixement totalment transcendental. Underhill va aportar una perspectiva multifactorial per la gènesi de la capacitat visionària sense que cap dels factors fossin l'origen del coneixement que generen. Segons ella, el pensament, el sentiment, la visió, el tacte, són tots, sense remei, inadequats per aquest coneixement, encara que tots siguin indicis de la intensa percepció de la qual són parts disperses.[143] Aquesta interpretació clàssica de l'experiència visionària dels místics reforça la formulació de la *iconofania* en ser concordants tots aquests aspectes.

[142] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos. Op. Cit.* p. 119.
[143] Underhill, Evelyn. (1911/2006). *La mística.* Madrid: Trotta. p. 307.

Aquesta teòrica de la mística es preguntava si són representacions d'algun fet, d'alguna força o personalitat, d'alguna potència espiritual triomfant, exterior. O, ¿és la visió només un pensament plàsticament representat, una activitat de la imaginació onírica? O, ¿és l'esforç violent del jo per traduir alguna cosa impresa en el seu ser profund, algun missatge rebut des de fora, que projecta aquesta aguda imatge i la col·loca davant de la consciència?[144] Afegia que si deixéssim de considerar les visions i les veus rebudes com quelcom objectiu entenent que són formes d'expressió simbòlica, modes a través dels quals l'activitat subconscient del jo espiritual accedeix a la ment superficial es comprendrien com el que són, segons ella: el signe extern de l'experiència real.[145] Underhill creia fermament que eren imatges construïdes per la ment a partir de matèries primeres a la seva disposició i les distingia de les visions artístiques de la següent manera:

> Pero, del mismo modo en que la imagen que crea el artista con pinturas y lienzo es fruto no del mero contacto del pincel con el lienzo, sino también de un contacto más vital entre su genio creativo y la belleza o la verdad visibles, vemos también en la visión, cuando el sujeto es un místico, el fruto de un contacto más misterioso entre el visionario y una belleza o verdad trascendental. Es decir, esa visión es el «accidente» que representa y encierra una «sustancia» no vista: la imagen pictórica que intenta mostrar a la conciencia superficial esa visión inefable, esa percepción extática del bien o del mal —pues ninguno de los dos extremos tiene el monopolio— que ha alcanzado el alma profunda, más real. Los poderes trascendentales toman para este fin los materiales que pueden hallar entre las creencias y los recuerdos acumulados en el yo.[146]

Les investigacions sobre la visió mística d'Underhill van arribar a la conclusió que les experiències visionàries aporten un coneixement transcendental en ser objectives, encara que no procedeixin del pensament i els sentits. És a dir, ens trobaríem davant d'un coneixement transcendental d'origen no sensible ni intel·ligible. D'altra banda, aquest «accident» pot acostar quelcom no vist —ni visible, s'afegeix aquí— a través d'una percepció elaborada a partir de materials sensibles i intel·ligibles acumulats en el jo que l'experimenta.

Segons Underhill, el geni artístic estableix la mateixa relació amb les seves teles, poemes o melodies que el místic amb les visions o les veus. En el cas de les creacions artístiques, són el resultat del pensament, la intuïció i la percepció directa transcrivint imperfectament la tríada clàssica de la bondat, la veritat i la bellesa. Underhill va afegir que el místic té uns procediments molt propers als de l'artista fent un involuntari treball de traducció mitjançant

144 Underhill, Evelyn. (1911/2006). *La mística. Op. Cit.* p. 308.
145 *Ibid.*, p. 310-311.
146 *Ibid.*, p. 310-311.

el qual s'interpreta la realitat en termes d'aparença.[147] Segons això, l'artista adopta un caràcter visionari a partir d'un estat de somni o d'un estat encisat. El seu pensament es torna pictòric, auditiu o espacial, entre d'altres, sense que la seva voluntat sigui el detonant d'aquesta manera de pensar que es col·loca davant de la ment. Aquesta és la manera com el pintor veu realment el quadre no pintat, el novel·lista escolta les converses dels seus personatges o el músic escolta la música que li és dictada. Per Underhill, aquest tipus apareix constantment al místic. La seva meditació profunda adopta la forma pictòrica o dramàtica. Els símbols apareguts en la seva imaginació adquireixen objectivitat escoltant el missatge a l'interior de la seva ment. El diferencial recau en el fet que, mentre els «automatismes» artístics es consumen en l'obra de l'artista, els «automatismes» místics, en formes superiors, tenen a veure amb la transformació de la personalitat que és l'essència de la vida mística. Aquests són els mitjans pels quals el jo rep estímul espiritual guiat en la seva via ascendent.[148]

D'aquesta forma, Underhill creava una analogia entre visió artística i visió mística. La separació entre ambdues es basava en la transformació de la personalitat com essència de la vida mística. Evelyn Underhill potser va obtenir una comprensió de l'art com un talent en mans de Déu per la seva representació, una eina per representar la bellesa divina en lloc d'una mediació del sagrat. Tanmateix, aquesta separació no és tan clara quan l'artista és igualment un cap espiritual, o una persona en un procés de transformació espiritual a través de la mediació de l'art. Així mateix, una de les definicions d'art que aporta aquesta tesi és la que es basa en la noció d'art com a exercici espiritual.[149] Si bé la separació d'Underhill no seria efectivament nítida en l'art paleolític, seguint la teoria xamànica, avui tampoc hauria de ser-ho en molts casos en els quals l'artista adopta un paper que, encara que no sigui identificat com a cap espiritual o com una persona practicant un exercici espiritual transformatiu, sí que ho pot estar en unes societats en les quals el diví està difús i immers sense control en àmbits aliens als quals circumscriuen els temples. Moltes artistes continuen habitant en els marges, cobrint facetes més enllà de la seva producció artística habitual, com normalment ho han estat els místics de totes les tradicions. Més endavant s'analitzarà amb detall el context religiós contemporani per aportar un horitzó de comprensió més ampli de com l'art pot haver adoptat una de les funcions de la religió més enllà de la caiguda dels teismes en certes regions de les cultures occidentals.[150]

[147] Underhill, Evelyn. (1911/2006). *La mística. Op. Cit.* p. 311.
[148] *Ibid.*, p. 311-312.
[149] Vegeu l'apartat 1.1.1, p. 54-65.
[150] Vegeu l'apartat 2.2, p. 260-285.

Contemplant la teoria xamànica introduïda per Mircea Eliade el 1951 i extensament desenvolupada per les investigacions etnològiques i arqueològiques de David Lewis-Williams i Jean Clottes, l'experiència visionària pot estar en la gènesi de l'acte artístic. Com s'ha explicat en l'apartat anterior, en el cas de l'art rupestre, la visió podria arribar fomentada pel dejuni, el cansament, la falta de son, la malaltia, la febre, sons repetitius, danses frenètiques o substàncies al·lucinògenes que podrien conduir a un estat de trànsit en el qual es produeix una privació sensorial amb una dràstica reducció dels estímuls externs. En els cinc continents hi ha parets i coves pintades i, encara avui, algunes d'aquestes són preservades i repintades per poblacions indígenes partícips de la mateixa tradició espiritual que els seus ancestres. El 1991, Jean Clottes va visitar unes pintures al riu Columbia, a l'estat de Washington, EUA, guiat per un natiu yakoma. Estant allà junt amb uns altres arqueòlegs nord-americans, van observar un panell a varis metres d'altura que era repintat generació rere generació fins avui.[151]

[151] Clottes, Jean. (2011). *Pourquoi l'art préhistorique?* Paris: Gallimard. p. 85.

Figura 34: I. Joan Villaplana, 2019
Setanta mil vels I i II i vídeoinstal·lació ***Màndorla palpitant***.
Fabra i Coats, Fàbrica de Creació de Barcelona

1.1.6. LA FUNCIÓ CULTUAL DE L'ART

Qualsevol forma o intencionalitat de l'art sacre, ja sigui la recreació d'una cosmogonia, la figuració d'una teofania, la visió d'un paisatge oriental amb la vacuïtat de fons o l'abstracció de la forma amb l'estètica negativa, adopta la funció d'escala de la qual desprendre's un cop s'ha arribat més amunt quan ha esdevingut una imatge de culte, com va fer Wittgensten amb el seu *Tractatus*. Així, s'ha introduït en els primers apartats d'aquesta investigació i, com s'ha vist en l'apartat 1.1.3.1, així era la funcionalitat cultual de les primeres mostres d'art conegudes.

Si les imatges han sigut creades des del seu origen pel relligament amb el sagrat, algunes vegades aquesta connexió es produïa per la pura acció de crear la imatge, com s'ha vist amb el cap de cavall de la cova de Pergouset[152] i ha persistit en múltiples cultures xamàniques al llarg dels temps fins avui dia, segons les investigacions de Michel Lorblanchet, David Lewis-Williams i Jean Clottes.[153] Quan era pura acció de relligament, la imatge era efímera i no tenia sentit tornar-hi perquè no hi havia déus a avivar més enllà del procés de creació de la imatge en el qual havia sorgit la teofania. En un espai *hierofànic*, com la cova, aquesta aparició es donava una vegada i una altra en la mateixa paret, generant els palimpsestos visuals paleolítics que ens han arribat fins avui. Si la transcendent connexió requeia en l'aparició de la imatge, només l'última que es pintava en cada visita havia de ser la important. En altres cultures, aquestes imatges inicials eren repintades posteriorment per recrear aquella antiga aparició divina, com continuen fent cultures xamàniques avui dia. En tots aquests casos, el culte a la divinitat es practicava en l'acció efímera i, perquè això passés, havia d'haver-hi l'acció màgica de la creació de la imatge per part d'una o un xaman perquè la imatge resultant tingués origen diví. Una imatge de culte ha de tenir un vincle essencial amb el sagrat i, si no ha sigut creada pels déus, les mans humanes només poden ser transmissores de la seva revelació. Per això cobra més coherència de ser la teoria xamànica, ja que l'artista que crea una imatge de culte ha de ser com un sacerdot, un pontífex. I la imatge que crearà haurà de ser l'escala que permetrà accedir a l'àmbit diví en plena vida terrenal. Per aquesta raó, les imatges han d'estar en espais sagrats també, ja siguin aquests temples, ja siguin espais naturals on s'ha detectat una *hierofania*. Les siluetes de mans a les coves no assenyalaven només l'acte catafàtic i

[152] Vegeu la figura 8, p. 65.
[153] Vegeu l'apartat 1.1.3, p. 100-117.

apofàctic en la mateixa imatge, sinó també la doble condició d'acció de relligament en l'acte efímer de pintar i imatge de culte posterior.

En aquests escenaris paleolítics i en cultures de creences xamàniques d'èpoques posteriors, el culte a través de la imatge amb l'acció només ho vivia el xaman. Si entenem aquestes imatges com a art, segons les definicions aquí desenvolupades, aquest seria el primer artista. En religions posteriors, les imatges ja no les feia un cap espiritual; estaven amagades en un espai sagrat on només podia accedir el pontífex travessant portes i vels. D'altres vegades, les imatges que han quedat després de l'acció de pintar-les han sigut venerades com objectes de culte a l'entendre que, més enllà de l'acció creativa de la imatge, la importància restava en el fet revelat, la imatge de Déu. Així, el culte a la imatge no es restringia només al cap espiritual, sinó que arribava a tota la comunitat de forma permanent. Aquestes són les imatges de culte, diferent de les accions de culte que generaven imatges que llavors podien no ser utilitzades pel culte. Les imatges revelades eren part del diví, gairebé com les relíquies de religions posteriors, i podien ser venerades per la comunitat per entrar en contacte amb l'esfera sagrada de forma recurrent en els espais sagrats que ja no es restringien només al sacerdot.

En tot aquest procés, la condició de l'artista sempre ha sigut ambigua. Si, inicialment, només podia ser un cap espiritual el que entrés en contacte amb el diví per transmetre a través d'ell la seva imatge, es pot confirmar que el primer artista era un sacerdot que practicava un culte efímer per tota la comunitat que generava imatges (algunes rebien posteriorment culte, altres no, al considerar que el culte era l'acció de fer-les sorgir). Potser aquest culte era íntim a l'entrar sol a la cova. Posteriorment, amb l'accés de tota la comunitat al culte d'imatges permanents, la figura sacerdotal que havia de fer les imatges va perdre pes per deixar pas a qui practicava la tècnica en l'antiguitat que, en un futur, seria l'humil artista i, més endavant, el geni de la modernitat. Amb tot, queda oberta la qüestió de la transmissió. Com és possible que unes mans profanes creïn la imatge que havia de ser revelada com a part del procés diví a través d'un profeta? Aquesta és la incòmoda pregunta per legitimar el culte religiós a través de la imatge i la que donarà forma a la condició de l'artista en totes les èpoques, tant per crear un art sacre com per crear-ne un de profà.

Així mateix, si la imatge ha d'oferir el necessari trànsit òntic-ontològic per viure la transcendència abans de la mort, i per això aquesta ha de ser d'origen diví o transmesa per revelació, una funció essencial de les religions serà la regulació d'aquest procés de recreació del sagrat per acceptar el culte a través de les imatges. Com és ben conegut i s'analitzarà en

el següent apartat, acceptar-les o no serà un element definidor de les religions; fins i tot prohibir-les completament perquè es considera que degraden l'essència divina, ja que només s'hi pot accedir a través de l'escriptura revelada, com ha passat amb les religions abrahàmiques. Entre aquestes, només el cristianisme ha permès el culte de la imatge després del transcendent debat iconoclasta que va redefinir no només aquesta religió, sinó que també va donar com a resultat les seves diferents escissions.

A *Bild und Kult* (Imatge i culte), Hans Belting desplega una història de la imatge cristiana en la qual posa el focus d'atenció en el fet que les imatges prèvies al Renaixement eren purament cultuals, objectes rituals. De fet, aquest teòric comença la seva obra advertint que una història de la imatge és una cosa diferent d'una història de l'art. No anomena art aquells objectes de culte religiós com aquí ha anat definint-se, sinó imatges. Segons aquest teòric, les imatges van començar a ser art per la seva admiració estètica només a partir del segle XV.[154] De la tesi de Belting es pot concloure que l'art europeu adquireix un nou estatut allunyat del culte religiós en el moment que comença a desencadenar-se el procés de la modernitat.

El primer cristianisme no rendia culte a les imatges, ja que tampoc rendia sacrifici a la imatge de l'emperador, d'aquí la persecució dels seus creients. Belting considera que la imatge cristiana no era una continuïtat de la imatge pagana, com s'havia dit tradicionalment. En els seus inicis estava prohibida per entendre que aquesta era una expressió visible idòlatra pagana.[155] Encara que fos tabú durant un temps llarg, sorprenentment, l'Església va admetre la imatge de culte en el seu si en forma de taula, encara que no en escultures. A partir d'aquesta acceptació, va arrancar una doctrina de la imatge que portaria l'Església a un control estricte d'aquesta, admetent així la seva transcendència teològica. Així, ja al segle VI es va assumir la imatge com a Bíblia per als analfabets. Al cap de dos segles, quan es va donar moltes voltes a la qüestió de la realitat divina i l'admissió de la seva semblança, o com aquesta pogués ser de forma escrita o visual, el terme grec *graphē* va mostrar l'ambivalència de significació entre imatge i paraula; Joan de Damasc, primer teòleg de la imatge, ja havia introduït al segle VII la noció que la imatge és una semblança que expressa l'original de tal manera que entre les dues sempre subsisteix una diferència.[156]

En aquest punt, la qüestió central que concerneix aquesta investigació és el com fer arribar el diví a través de mans humanes, com s'ha mencionat en diverses ocasions anteriorment.

[154] Belting, Hans. (1990/2009). *Imagen y culto*. Madrid: Akal. p. 5-6. Per comprendre millor les aportacions rellevants de Hans Belting en relació amb l'objecte d'aquesta tesi, vegeu l'apartat 1.2, p. 146.
[155] *Ibid*., p. 194.
[156] *Ibid*., p. 196.

Aquesta és la pregunta a la qual es fa enfrontar el cristianisme arran de la querella iconoclasta per la posició intermèdia del seu profeta, entre humana i divina. Hans Belting assenyala que va ser clau el sínode de 896, quan es va proclamar la possibilitat de salvació a través de les imatges. Com a religió redemptora, quedava clar que el cristianisme unia la salvació amb la revelació a través de l'escriptura. Ara també havia de fer-ho a través de la imatge, però ¿com usar aquest instrument de salvació si estava fet per mans humanes? Segons Belting, aquí s'inicia la teologia de la imatge que comporta el debat cristològic prèviament anunciat que discuteix que Déu s'havia fet visible en l'home-Crist i, per tant, podia ser representat en imatges, un nexe perillós com el dogma encara espinós de la realitat de la conversió de Crist. En aquest punt, els ortodoxos afirmaven que amb la duplicitat de la imatge es venerava la persona, tornant a l'antic debat sostingut per la teoria platònica. Encara que Crist fos representat com a home, la seva representació no es restringia a la seva naturalesa humana, ja que també era imatge de Déu. En aquest sentit, era un aclariment. En paraules de Belting, en el Fill de l'Home s'hi troba la imatge original de Déu com en una reproducció. L'home fet a imatge i semblança de Déu anunciat en el Gènesi tenia Crist com a model i arquetip de la creació.[157]

La complexitat del debat cristològic augmenta quan, en utilitzar l'argument que antigament es venerava l'emperador a través de la seva imatge sense significar que hi hagués dos emperadors, els ortodoxos es van trobar que amb el Crist imatge i model havien de diferenciar-se, però el desdoblament de la persona de Crist no podia significar dues persones diferents. Havia de desdoblar-se Pare i Fill, però sense ser dos déus. Defensaven que es pot honrar el Pare en el Fill. D'aquí podia traslladar-se a la pintura en taula, a la icona, a través de la qual es venerava la persona representada, no la representació mateixa. L'art esdevenia un mitjà per arribar a Déu. Aquesta seria la justificació de la iconodulia per superar la iconoclàstia: l'adoració de Déu a través de la imatge, diferent de la idolatria, en la qual s'adora la imatge mateixa.

No obstant això, els iconoclastes defensaven que les dues imatges no eren intercanviables. Segons això, es tractava de la imatge del Pare en el Fill, una imatge creada per la naturalesa. En canvi, la icona era una imatge artificial creada pel pintor, *physis* contra *thesis* o *mimesis*, segons Belting. Per aquests, les dues imatges no eren intercanviables. Així, l'ortodòxia no va tenir més remei que forçar la teoria platònica per afirmar que la imatge del pintor participava de la seqüència d'imatges còsmiques. Tota imatge sorgia d'un prototip en el qual hi ha

[157] Belting, Hans. (1990/2009). *Imagen y culto. Op. Cit.* p. 205-206.

compresa virtualment des del principi, com una ombra d'un objecte o una reproducció d'un segell, a cada imatge li corresponia una reproducció. D'aquesta manera, es comprèn que la imatge no era simplement la invenció d'un pintor pel seu simple arbitri, la imatge era pràcticament propietat o fruit del fet representat sense el qual no hagués pogut donar-se la representació segons el principi còsmic de la semblança. La imatge posseïa el model a l'interior i quedava unida a la seva essència de forma existencial. Com subratlla Belting, precisament això és el que es volia: procurar a la imatge la força sobrenatural que legitimés el seu culte.[158] En aquest punt s'entén la proposta de comprensió profunda de la imatge que proposa Hans Belting a *Bild und Kult* i la seva diferenciació entre història de la imatge i història de l'art. La tesi central del seu llibre és que l'era de la imatge en el cristianisme va correspondre a aquell període i no va arribar a ser art; art, per ell, és el que neix a partir del Renaixement, quan les imatges deixen de ser aquest objecte de culte religiós per ser contemplades estèticament. Les conseqüències sobre la posició de l'artista en aquella època, el progressiu protagonisme i el naixement del geni posterior a partir del Romanticisme concorden perfectament amb la seva teoria que té de base, com aquesta investigació, el fet religiós com a fonament de la forma artística, així com la seva subseqüent herència secularitzada.

El punt extrem, segons aquest teòric i historiador de la imatge, arriba quan va deixar d'explicar-se l'encarnació a través de la imatge per explicar la imatge amb ajuda de l'encarnació. Es va arribar a afirmar que la imatge de Déu havia sigut coberta per l'ombra de l'Esperit Sant de la mateixa forma com ho va ser Maria per la concepció de Crist. En el cas de la imatge, es tractava de l'encarnació de la forma en la matèria ocupant l'Esperit Sant el lloc del pintor.[159]

Belting creia que es va tornar a la filosofia pagana per declarar que la seu de la divinitat era la imatge de culte. En aquest procés, la imatge havia adquirit un ésser personal revalorat per la metafísica de la imatge d'arrels neoplatòniques paganes. Només quedava cuidar que no hi hagués abusos. D'aquesta forma, es va diferenciar l'adoració de Déu a l'honra deguda de la imatge. Per no caure en la idolatria, s'havia d'accedir a Déu venerant la seva imatge a través de la iconodulia.

Com es desenvoluparà en el capítol 2 d'aquesta investigació,[160] el procés de secularització de la modernitat no extingirà el culte al sagrat en l'art. Si bé l'abstracció i l'art apofàtic

[158] Belting, Hans. (1990/2009). *Imagen y culto. Op. Cit.* p. 207.
[159] *Ibid.*, p. 208.
[160] Vegeu a partir de la p. 216.

contemporani pot ser no creat pels artistes amb una voluntat conscient per practicar un culte concret, en molts casos s'ha convertit en una eina de trànsit per accedir al sagrat en un món on el Déu és difús, com es veurà en el següent capítol d'aquesta tesi.[161] Davant un canvi paradigmàtic en el fet religiós a Europa i les regions vinculades a aquesta cultura, les figures de culte antigues han perdut la força que tenien de connexió amb el diví, la qual no és suficient perquè una població ja allunyada de les seves religions recuperi el culte. Com es veurà, aquest culte s'ha desplaçat i no es practica de forma conscient a un Déu concret, però la relació que és capaç d'establir l'abstracció moderna i contemporània a través del sentiment del sublim farà que aquesta investigació el consideri un culte en un temps en el qual la religiositat ha perdut la relació vertical del teisme i es mostra horitzontal amb un Déu difús immers en àmbits fora dels temples, un *Deus absconditus*. La recerca dels senyals sagrats en espais com l'art contemporani no fa sinó pensar en un temps postsecular en el qual s'ha entrat; o en una secularització que en realitat mai ho va ser del tot.

[161] Vegeu a partir de la p. 216.

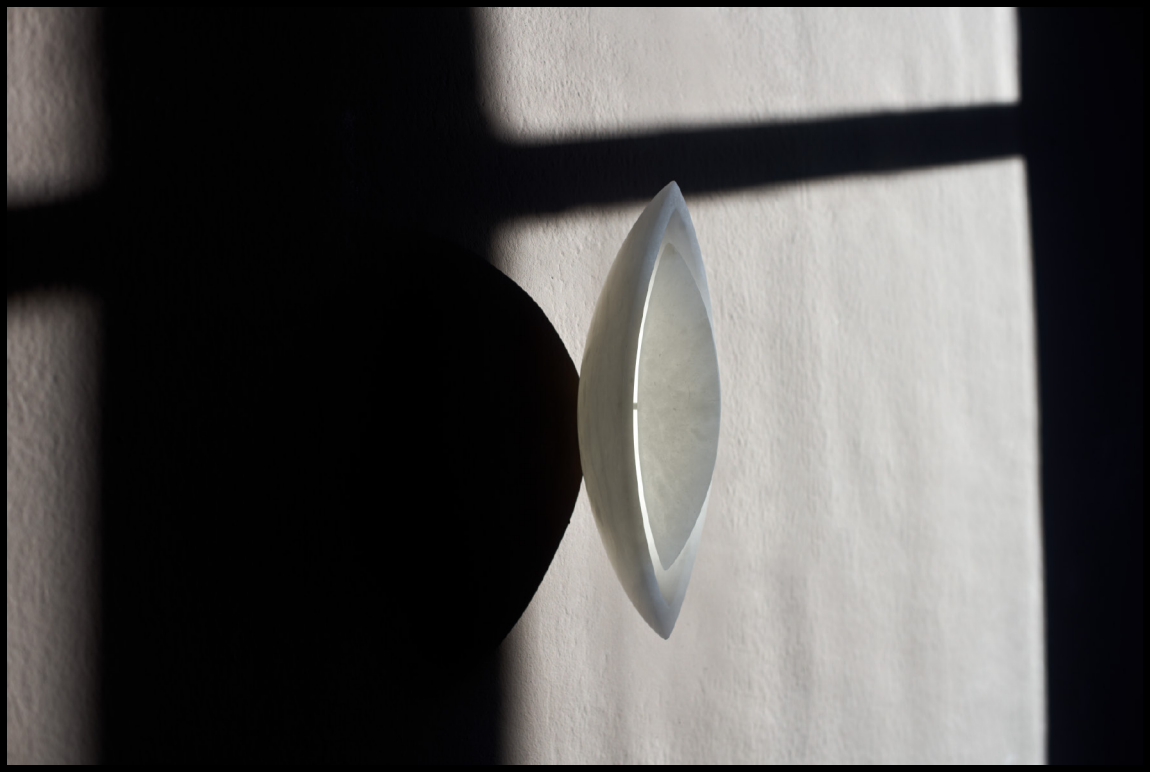
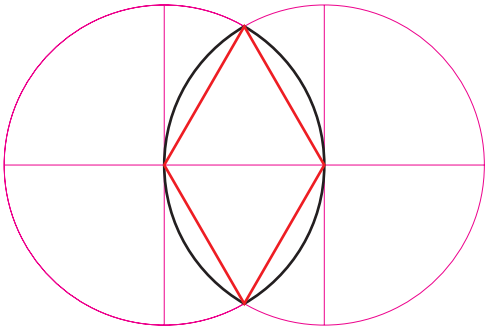
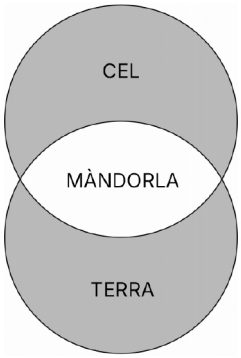


Figura 35: ***Màndorla II.*** Joan Villaplana, 2019
Alabastre. 35×12×12 cm

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

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





La màndorla conté un rombe, que en la simbologia universal també ha estat associat a la vulva i, conseqüentment, a la matriu de la vida. Per extensió també significa la porta als mons subterranis el passatge iniciàtic al ventre del món, l'entrada a la residència de les forces ctòniques.

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

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

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

Aquesta màndorla d'alabastre conté una segona màndorla invertida en la seva cavitat formant un buit on la llum queda atrapada.

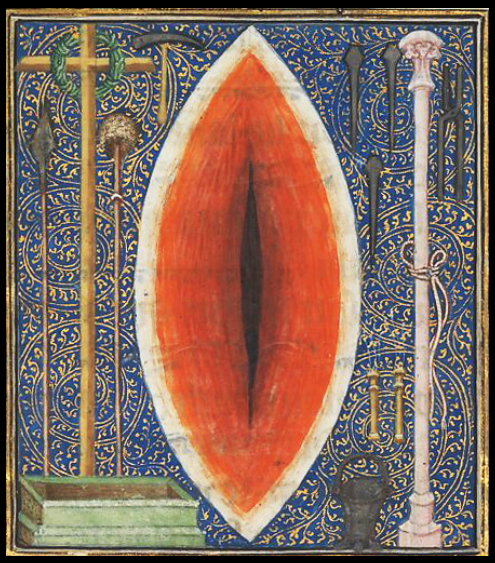
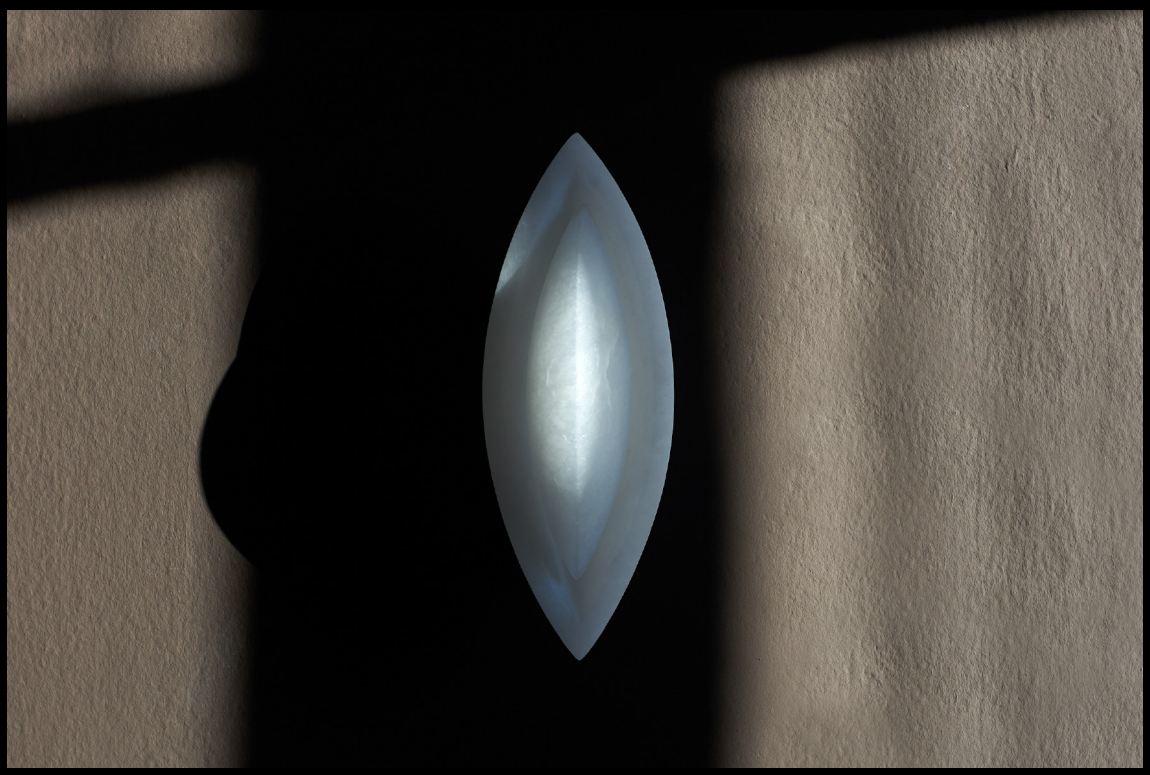


Figura 36: ***La ferida de Crist / arma Christi.***
Salteri de Bonne de Luxembourg, 1345
Metropolitan Museum, Nova York.



MANDORLA

In der Mandel – was steht in der Mandel?
Das Nichts.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.
Da steht der König, der König.
Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug – wohin steht dein Auge?
Dein Aug steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.
Es steht zum König.
So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst night grau.
Leere Mandel, königsblau.

MANDORLA

En la almendra - ¿qué se tiene en la almendra?
La nada.
La nada se tiene en la almendra.
Allí se tiene y se tiene.

En la nada - ¿quién se tiene allí? El rey.
Allí se tiene el rey, el rey.
Allí se tiene él y se tiene.

Bucle de judío, gris no serás.

Y tu ojo - ¿hacia dónde se tiene tu ojo?
Tu ojo se tiene cara a la almendra.
Tu ojo, cara a la nada se tiene.
Se tiene para el rey.
Así se tiene y se tiene.

Bucle de hombre, gris no serás.
Almendra vacía, azul real.*

* Celan, Paul. (1999). *Obras completas*. Madrid: Trotta. p. 173. Traducció de José Luis Reina Palazón.

1.2
EL SAGRAT I LA SEVA REPRESENTACIÓ

Més enllà del culte, des de les primeres mostres de l'art paleolític fins a la creació contemporània, la representació del diví s'ha dividit entre un acostament directe o indirecte a la seva imatge en funció de la forma religiosa de cada moment i cultura. En el primer cas —el directe, positiu o catafàtic— l'aproximació al sagrat ha generat una cultura visual de tendència mimètica. En el cas del segon —l'indirecte, negatiu o apofàtic— ha predominat una representació abstracta, fos una abstracció purament formal o una abstracció conceptual mantenint la forma figurativa a través de la capacitat simbòlica. Per conseqüent, la mimesi, l'abstracció i el simbolisme han sigut pivots formals de l'art al llarg dels temps. Les arrels de l'art sorgeixen allà i, en el seu futur desenvolupament, variarà en cada cultura pivotant entre la representació del real a través de la còpia i de la seva aparença, per una banda, i l'abstracció i la seva essència, per l'altra, en funció del seu relligament amb el sagrat.

A partir d'aquest aclariment estructural de la forma visual, s'ha de comprendre com les cultures religioses han volgut controlar la imatge que generaven i la transcendència que aquesta permissió de l'àmbit visual ha tingut sobre la creació artística i sobre la constitució de les mateixes religions. Quan l'art ha sigut declaradament sacre, la regulació del culte ha sigut definit a partir d'una comprensió o altra del diví. Per altra banda, un acostament a la imatge de Déu d'una manera o altra ha determinat religions i hi ha obert escissions. Els dos pols entre els quals sempre s'ha mogut aquest debat cultual són la iconolatria i la iconoclàstia. Així mateix, entre aquests dos absoluts que han practicat diferents religions, va sorgir la via indirecta que voreja ambdós límits, la qual es basa en el difícil equilibri entre mostrar sense mostrar, entre el visible i l'invisible. Retrobar-se en vida amb el diví a través de la seva nova presentació feta per mans humanes sense que l'hagin degradat ha sigut, probablement, un dels desafiaments humans més elevats, el gran anhel d'aquesta espècie per pacificar el seu dolor irreconciliable produït per la consciència de mort. La imatge ha sigut la clau per la redempció de l'*homo religiosus* a la seva vida terrenal.

Si les cultures paleolítiques tenien creences xamàniques, com sostenia Mircea Eliade,[163] en la representació que van fer de la Mare Terra transitaven entre ambdós pols, com s'ha desenvolupat a l'apartat 1.1.3.[164] De manera mimètica i hipotèticament abstracta, la naturalesa va aparèixer com a imatge del sagrat en el seu si intern o matriu, la cova. La visió directa i aparent d'elements naturals i animals eren representats allà amb una extraordinària perfecció mimètica; també l'abstracció de l'energia i la força del natural eren traslladades a aquelles parets a través de pintures simbòliques. El mateix camí han seguit les cultures xamàniques que encara romanen al món, com les comunitats siberianes, centreasiàtiques, les animistes africanes, oceàniques i natives americanes, entre d'altres.

La Xina taoista, aparentment, va prendre el camí de la figuració i la visió positiva del sagrat, encara que la vacuïtat va ser assenyalada indirectament en els seus buits als cels i aigües a través de la pintura de paisatge *shan shui*山水. Subtilment, el taoisme va portar la seva característica evasió a la via negativa o indirecta. Entre el que és aparent del món exterior, la seva cosmovisió ha de ser llegida en els forats de la natura on el sagrat feia acte de presència en el buit del món profà.

Tanmateix, les religions vèdiques i hinduistes es van bolcar cap a la figuració i el simbolisme visual amb la representació directa i positiva de les seves deïtats, com ho va fer igualment el budisme, encara que la seva branca 禅 *chán* o zen, nascuda al sud de la Xina, va rebre la influència visual de l'ambigu camí taoista amb la cultura del *shan shui* 山水 per propagar-se posteriorment pel Japó i Corea.

També les cultures antigues mediterrànies, com les mesopotàmiques, l'antic Egipte, l'antiga Grècia i l'Imperi Romà, van adoptar la via positiva i la idolatria. Tanmateix, amb l'arribada dels monoteismes es va gestar el conflicte entre iconolatria i iconoclàstia de forma transcendent. En el cas de la religió cristiana, es va generar una doctrina de la imatge basada en l'ambigüitat de la revelació divina en Crist humà i el valor de la seva imatge redemptora. Aquest debat que intentava evitar els extrems de la iconolatria i la iconoclàstia va dur aquesta religió a adoptar el camí intermedi de la iconodulia, l'adoració de Déu a través d'imatges. L'extrem que calia evitar costés el que costés era l'adoració de la imatge confonent-la amb Déu. La dissociació entre imatge i realitat divina va comportar una profunda reflexió filosòfica i teològica que va durar diversos segles per concloure amb l'acceptació de la

[163] Eliade, Mircea. (1951/2013). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. Vegeu les conclusions del llibre. Vegeu l'apartat 1.1.3. p. 100-117.
[164] Vegeu les p. 100-117.

iconodulia basada a mantenir un contacte amb el diví a través de la imatge com a mitjà. Si bé les escriptures van ser revelades, ara la imatge arribarà a través d'un artista com a simple mitjà; aquest va ser el gran obstacle que van haver d'evitar les imatges en el si d'una religió monoteista com el cristianisme per ser acceptades.

Quan l'any 726 el Crist de Chalke, imatge protectora de Constantinoble ubicada a la porta de bronze del palau imperial, va ser destruït per col·locar una creu sota les ordres de l'emperador bizantí Lleó III, es va iniciar un procés de purificació de l'Església que, com recorda Alain Besançon,[165] és equivalent al cisma de l'Església catòlica que provocà la Reforma Luterana desencadenada el 1517 amb l'exposició de les noranta-cinc tesis de Luter a la porta de l'església de Wittenberg.

Les religions monoteistes tenien clarament escrit a la Bíblia:

> No et fabriquis ídols; no et facis cap imatge del que hi ha dalt al cel, aquí baix a la terra o en les aigües d'aquí baix. No els adoris ni els donis culte (Ex 20: 4-5).

El judaisme i l'islam van seguir aquest clar manament al peu de la lletra. L'episodi de Moisès amb bardissa en flames i la condemna del vedell d'or tampoc deixava dubtes. Seguint les instruccions que Déu li va donar al Mont Sinaí, Moisès va fer construir el tabernacle en el qual havia de quedar velada la imatge del sagrat per sempre. Després de comunicar als israelites els manaments:

> Moisès es va cobrir la cara amb un vel. Cada vegada que Moisès entrava a la presència del Senyor per parlar amb ell, es treia el vel. Quan sortia i comunicava als israelites el que el Senyor li havia manat, els israelites contemplaven com resplendia la seva cara. Després Moisès es tornava a cobrir la cara amb el vel, fins que entrava a parlar amb el Senyor. (Ex 34, 33-35)

Posteriorment, quan l'islam es va constituir com una altra religió del text va establir que l'acostament a Déu es fa a través de l'Alcorà i se l'anomena amb noranta-nou noms Al-Asmā' al-Husnà الحسنى الأسماء (els noms més bells). Els noms de Déu són epítets d'atributs divins procedents d'un hadit atribuït al profeta Mahoma:

> Déu té noranta-nou noms, cent menys un. Qui els enumeri entrarà al Paradís. Ell és el Singular, i li agrada que els seus noms siguin enumerats un a un.[166]

[165] Besançon, Alain. (1994/2003). *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela. p. 158.
[166] Shaih Múslim, Vol. 4, núm. 1410.

I l'Alcorà incideix en la inefabilitat de Déu a través dels seus atributs:

> Déu! No hi ha més divinitat que Ell. A Ell pertanyen els noms [i atributs] més sublims. (Alcorà 20:8)

> A Déu li pertanyen els noms més sublims, així que invoqueu-lo per ells (Alcorà 7:180)

Aprendre i memoritzar els noms d'*Allah* és un ajut essencial pel culte i la creença musulmana, un camí d'accés a Ell. El mode de recitació concentra i purifica interiorment el creient per connectar-lo amb el seu creador. Com en el cristianisme, el Déu inefable presenta les mateixes dificultats de circumscriure'l en un nom dins un llenguatge fix; encara més en una imatge, que resultarà impossible per ser el signe màxim de la indivisible unitat; el dinamisme de la presència divina no pot ser mai limitat. El profeta, Mahoma, ha de ser representat sempre amb el rostre tapat. Així mateix, la tradició islàmica diu que la pau de Déu està velada per setanta mil cortines de llum i de tenebres sense les quals la seva mirada consumiria tot aquell a qui pogués arribar. Aquestes cortines corresponen al terme àrab حجاب *hijab*, que significa amagar, ocultar i fins i tot separar, com serà tractat més endavant al ser també un *leitmotif* central de la investigació creativa d'aquesta tesi.[167]

Alain Besançon sosté que, encara que les dues religions estiguessin d'acord amb l'abolició de les imatges, els seus motius eren oposats: si pel judaisme era la infranquejable distància amb Déu, per l'islam va ser la intimitat familiar amb Ell el que feia que no fos digna de la seva imatge.[168] Si bé aquesta diferenciació de Besançon és molt útil, aquesta tesi vol incidir en el motiu de fons de la convicció d'ambdós monoteismes sobre la impossibilitat de la imatge. Aquesta es troba en la doctrina de la unitat que propaguen els tres monoteismes que fa impossible la imatge, ja que la imatge és divisió i la unitat divina és indivisible. Aquesta doctrina serà prosseguida pel primer cristianisme i només serà trencada excepcionalment, sense posar en dubte la unitat de Déu, pels equilibris aportats per la doctrina de la imatge cristològica —pel fet que Déu s'encarnés en figura humana a través de Crist—, i recolzada per la teoria platònica de la imatge, com s'analitzarà seguidament.

El cristianisme dubtà i dubtarà durant tota la seva història sobre la possibilitat de representar la divinitat generant les seves diferents escissions per l'encarnació de Déu en Crist i la consegüent qüestió trinitària. La imatgeria cristiana se situarà en el límit entre iconoclàstia i idolatria per la concepció del Déu invisible, encara que fet carn en Crist, i la seva futura

[167] Vegeu l'apartat 1.2.3, p. 187-191.
[168] Besançon, Alain. (1994/2003). *La imagen prohibida. Op. Cit.* p. 12.

imatge representada per l'art possibilitant el culte del creient en entrar en contacte amb la imatge. Les bases de la cultura visual cristiana sorgiren de la doctrina cristològica. De fet, en el sacrifici de Jesús ja està escrit el destí de la imatge en el cristianisme. El vel del temple esquinçat en la mort de Jesús ha sigut tradicionalment comprès pels teòlegs com una unió de Déu amb el poble. Una comunió que es va basar en la visió del diví, en la revelació com a punt d'inflexió clau per donar origen a la iconodulia cristiana:

> Jesús tornà a cridar amb tota la força, i va exhalar l'esperit. Llavors, la cortina del santuari s'esquinçà en dos trossos de dalt a baix, la terra tremolà, les roques s'esberlaren, els sepulcres s'obriren, i molts cossos dels sants que hi reposaven van ressuscitar; sortiren dels sepulcres i, després de la resurrecció de Jesús, van entrar a la ciutat santa i s'aparegueren a molts. (Mt 27: 50-53)

El vel del temple separava l'espai on els jueus podien entrar i l'espai sagrat on habitava Déu. Només el pontífex podia penetrar a l'interior una vegada a l'any per oferir sang en remissió dels pecats. La mort de Crist obre l'espai més sagrat per sempre unint poble i Déu a través del seu sacrifici. El fet d'esquinçar-se el vel amb la mort de Jesús significa obrir la porta a la possibilitat alhora impossible de la imatge de Déu, l'oportunitat de fer visible l'invisible. Surten primer les imatges, no només la del Crist, que sorgirà posteriorment del seu sacrifici, sinó la dels sants que ressusciten com a anunci del que farà ell el tercer dia. Sortirà la imatge del Fill, encara que restarà incògnita la del Pare, l'Absent, el que havia donat les instruccions a Moisès al Mont Sinaí. Aquest és el moment clau que donarà principi a la dinàmica de tensió necessària entre iconoclàstia i idolatria del futur art, ja sigui religiós, ja sigui la seva futura herència secular que ens arriba fins a la contemporaneïtat.

Sense pretendre revisar ni historiar els episodis de la iconoclàstia en el si del cristianisme, com ja van fer André Grabar,[169] Hans Belting o Alain Besançon, entre altres teòrics, aquesta part de la investigació indaga en la possibilitat o la impossibilitat de la representació del fenomen sagrat en el cristianisme, disjuntiva que il·lustra com cap altra religió la necessària complexitat del debat iconoclasta que prové de les arrels platònic-plotinianes d'aquesta tradició religiosa.

El nucli del debat iconoclasta cristià sempre ha sigut una profunda reflexió cristològica i trinitària sobre la qüestió de l'encarnació. Si el Déu s'ha encarnat en home, el mateix Déu ha ofert la possibilitat de circumscriure'l i fer-lo imatge. Segons aquest pressupòsit ortodox, Déu

[169] Grabar, André. (1957/1998). *La iconoclastia bizantina.* Madrid: Akal.

mateix assenyala uns límits per representar la seva presència que la humanitat podrà forjar; rebutjar la imatge significaria no acceptar l'encarnació. La seva justificació es basa en el fet de fer-se present a través de l'encarnació terrenal i la voluntat de pobresa i humilitat divina que acompanya aquest fet. Per les tendències iconoclastes, en canvi, la seva presència mai podrà ser limitada, perquè l'encarnació està en la paraula, no en la imatge sensible. «La Paraula s'ha fet carn i ha habitat entre nosaltres» (Jn 1-14). Qualsevol representació és blasfema perquè degrada la condició divina rebaixant-la a l'àmbit terrenal. D'aquesta manera han de ser examinades. És una qüestió purament teològica que assenyala la forma correcta d'acostament al diví des de dos enfocaments antagònics. Així mateix, fins avui només han arribat els arguments del costat guanyador de la guerra de les imatges en el si del cristianisme. Falta una part considerable de l'argumentació iconoclasta. D'entrada, cal tenir en compte que la guerra civil iconoclasta no va ser iniciada per la icona, sinó per la seva veneració, com recordava Hans Belting en *Bild und Kult*.[170]

L'any 843 es va convocar un concili arran de la mort de l'emperador Teòfil; també es va celebrar el restabliment de la festa de l'ortodòxia. Teodora i el seu fill Miquel, a qui va recaure el poder de l'Imperi Bizantí, eren iconòfils i van preparar la política i el clericat per assumir lícitament la possibilitat de representar Déu a través de l'art. Com assenyala Alain Besançon,[171] en aquesta data es tancava el procés teològic fonamental del cristianisme basat en la possibilitat o la impossibilitat de tenir contacte amb Déu a través de la imatge. D'aquesta manera, s'iniciava la teologia de la icona, una manera de pensar el diví a través de la imatge i el seu culte.

L'epigrama del patriarca Metodi (843-847) sintetitza el triomf de l'ortodòxia amb la reposició del Crist de Chalke al final del conflicte:

> Con Tu efigie inmaculada, Cristo, y Tu cruz ante la vista, yo venero con devoto estremecimiento Tu verdadera carne. Cierto es que, en cuanto palabra [*Logos*] del Padre, tú eres intemporal por naturaleza, pero habiendo nacido de una madre en el tiempo, te hiciste mortal por naturaleza […] Al hacer visible Tu carne sufriente, reconozco que Tú eres invisible en Tu naturaleza en tanto que Dios. Pero los seguidores de Mani, que […] [veían] Tu encarnación como si de una ilusión se tratase […], no soportaban ver Tu representación […] Luchando contra su ilegítimo error, la emperatriz Teodora, la protectora de la fe, […] a imitación de los piadosos emperadores, mas superándolos en devoción, ha restaurado esta imagen sobre esta puerta del palacio con devota intención, para su propia fama y premio, en honor de la Iglesia entera, por

[170] Belting, Hans. (1990/2009). *Imagen y culto.* Madrid: Akal. p. 193.
[171] Besançon, Alain. (1994/2003). *La imagen prohibida. Op. Cit.* p. 167-185.

> el bien del género humano y para perdición de todos los bárbaros y enemigos malintencionados.[172]

El desenvolupament de la icona en el cristianisme oriental va comportar l'accepció d'una imatge que no era símbol de la divinitat, en el sentit de ser la part que falta per una unitat, sinó que era el diví en si oferint-se com objecte de culte i accés directe a Déu. El diví en si oferint-se com objecte de culte i accés directe a Déu. Segons Basançon, la icona va incidir en l'equilibri entre idolatria i iconoclàstia.

[172] Besançon, Alain. (1994/2003). *La imagen prohibida. Op. Cit.* p. 167-185.

1.2.1. EL FENOMEN SAGRAT EN LA TRADICIÓ POSITIVA

Encara que el terme del grec antic καταφασις *kataphasis* estigui compost per κατα *kata* (contra) i φεμι *phēmi* (dir), aquesta noció es va usar per determinar les oracions afirmatives que es donen en una ἀπόφανσις *apofánsis*, el que, segons Aristòtil, era un discurs en el qual s'anuncia una veritat o una falsedat.[173] Provinent del terme compost ἀποφαίνω *apophaínô,* el qual ajuntava ἀπό *apó* i φαίνω *phaínô* (de lluny, fer brillar), el qual condueix a verbs com revelar, declarar o manifestar, l'oració *apofántica* pot ser *catafática* (afirmativa) o *apofática* (negativa).

A diferència de la teologia negativa, que inicià el seu ple desenvolupament en el cristianisme a partir del segle VI aproximadament, la teologia afirmativa, catafàtica o via positiva, és la metodologia usada pels teòlegs monoteistes per definir Déu directament. Basant-se en les relacions entre llenguatge i lògica establertes per Aristòtil a *De interpretatione*, el seu desenvolupament teològic se sosté en l'ús de la raó per assolir el coneixement de Déu. Generalment, aquest acostament es creu possible quan hi ha un Déu que s'ha manifestat o revelat (*Deus revelatus*), a diferència del Déu amagat (*Deus absconditus*) que domina la teologia negativa i, com es veurà en el pròxim apartat, l'atansa a un complex equilibri lingüístic i representatiu al pretendre coneixe'l des de la negació del que no és. La polarització entre ambdues concepcions del Déu únic, el *Deus revelatus* i el *Deus absconditus*, pivotarà en les tradicions monoteistes passant pels segles sent dues formes d'aproximació al sagrat fonamentals que deixaran la seva influència en l'art fins a la creació contemporània, la qual, com analitza aquesta investigació, ha persistit en la seva estructuració, encara que fos de manera sublimada, en els temps seculars i postseculars.

La forma catafàtica troba les seves arrels en els textos revelats de la *Bíblia*. L'autoafirmació inicial amb la qual s'expressa el Déu dels monoteismes, אהיה אשר אהיה *Ehye 'ăšer 'ehye* «Jo Soc el que Soc» (el tetragràmmaton YHWH),[174] que apareix en l'Èxode com a resposta a Moisès quan aquest li demana el seu nom per dirigir-se als hebreus, ha sigut interpretat pel judaisme com l'argument d'autoexistència divina. Es tracta d'un Déu únic que s'autorevela i que, a partir d'aquí, certs personatges i textos bíblics l'anomenen i descriuen amb múltiples

[173] Aristòtil. (s. IV aC/2012). *De interpretatione.* IV, 17 a 2. Madrid: Tecnos.
[174] Ex 3,14.

atributs afirmatius per acompanyar la meditació del creient: Adonai[175] (amo i senyor), usat amb precaució per evitar la sacralitat de YHWH; El[176] (el fort), el qual donarà noms com Isra-el (el que lluita amb Déu), Bet-el (casa de Déu) i El-iseo (Déu és la salvació); El Elohe Israel[177] (El Déu d'Israel); El Eyón[178] (Déu Altíssim); Elohim[179] (Creador Totpoderós); El Olam[180] (Déu Etern); El-Roi[181] (Déu que em veu); El-Shaddai[182] (Déu Totpoderós de les muntanyes, el Tot Suficient); Emanuel[183] (Déu amb nosaltres, Jesús); Yahvé o Jehová[184] (Déu autoexistent, YHWH); Yahvé o Jehová Jireh[185] (El Senyor proveirà); Yahvé o Jehová Mekaddesh[186] (El Senyor que santifica); Yahvé o Jehová -Rafa[187] (el Senyor sana); Yahvé o Jehová -Rohi[188] (el Senyor és el meu pastor); Yahvé o Jehová -Shalom[189] (el Senyor és pau); Yahvé o Jehová -Shammah[190] (el Senyor està present); entre d'altres.

En *Els noms de Déu*, Pseudo-Dionís l'Areopagita sostenia que els teòlegs coneixedors celebren Déu com sense nom o com amb tot nom.[191] Pel que fa a sense nom, es refereix quant el mateix Déu és interpel·lat preguntat pel seu nom i, com volent privar de tot el coneixement de la Divinitat respon evasivament a Jacob «¿Per què em preguntes pel meu nom?»[192] Segons Pseudo-Dionís l'Areopagita, el de molts noms es troba a la Bíblia amb formes com la Vida, la Llum, el Déu, la Veritat, la Bondat, la Preciositat, la Saviesa, l'Amor, el Senyor de Senyors, el Déu de Déus, el Sant de Sants, l'Etern, el Dispensador de vida, la Saviesa, la Intel·ligència, el Verb, entre d'altres. [193]

Sobre el nom de Déu, al segle IX, Joan Escot Eriúgena recordava que el doble origen etimològic del nom grec que es va atorgar a Déu θεωρέω *theorô* (veure, contemplar) i θεὸς *théo* (córrer) hauria de radicar en un únic concepte derivat d'ambdós:

[175] Sl 8; Is 40,3-5; Ez 16,8; Ha 3,19.
[176] Ex 15,2; Nm 23,22; Dt 7,9; Mc 15,34.
[177] Gn 33,20; Ex 5,1, Sl 68,8; Sl 106,48.
[178] Gn 14,17-22; Sl 78,35; Dngr 4,34; Ac 16,17.
[179] Gn 1,1-3; Dt 10,17; Sl 68; Mc 13,19.
[180] Gn 21,33; Sl 90,1-2; Is 40,28; Rm 1,20.
[181] Gn 16,11-14; Sl 139-7-12.
[182] Gn 17,1-3; 48:3; 49,25, 35,11; Sl 90,2.
[183] Is 7,14; 8,8-10; Mt 1,23.
[184] Ex 3,14; 6,2-4, 34,5-7; Sl 102.
[185] Gn 22,13, 14; Sl 23; Mc 10,45; Rm 8,2.
[186] Ex 31,12, 13; 1 Pe 1,15,16; He 13,12; 1 Te 5,23,24.
[187] Ex 15,25-27; Sl 103,3, 147,3; 1 Pe 2,24.
[188] Sl 23,1-3; Is 53,6; Jn 10,14-18; He 13,20; Ap 7,17.
[189] Nm 6,22-27; Jueus 6,22-24, Is 9,6; He 13,20.
[190] Ez 48,35; Sl 46; Mt 28,20; Ap 21.
[191] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC /2002). *Los nombres de Dios. Obras completas.* Madrid: BAC. p. 11.
[192] Gn 32, 29.
[193] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC/2002). *Los nombres de Dios. Op. Cit.* p. 12.

> pues cuando deriva del verbo *theorô*, *Theós* se interpreta «vidente», pues veo todo cuanto hay en Él, mientras que nada contempla fuera de sí mismo porque nada hay fuera de Él mismo. Cuando, por el contrario, deriva del verbo *theó*, *Theós* justamente se entiende como «El que corre», y, en efecto, Él corre en todas las cosas y de ningún modo permanece, ya que es corriendo como a todas llena, tal como está escrito: [194] «Rápidamente corre su Palabra».[195]

Més enllà dels noms de Déu, els textos bíblics presenten múltiples atributs de Déu que el defineixen afirmativament. Els principals són: la santedat, l'eternitat, l'omnipotència, l'omnisciència, l'amor, la immutabilitat i l'omnipresència.

L'equilibri en què es basà la doctrina de la imatge del cristianisme a través de la cristologia establí un acostament visual a Déu de forma catafàtica. Com s'ha vist en l'apartat anterior, l'èxit d'aquesta empresa fonamental que va permetre allunyar-se de l'estricta iconoclàstia jueva o musulmana fou la justificació de la veritat revelada a través de l'acció de la mà humana en la creació d'imatges. Només així, l'acostament a Déu podia unir la revelació i la redempció com a bases d'aquesta religió en una visió directa, positiva o catafàtica. Déu continuà estant absent visualment, però l'ambigüitat de la figura humana i divina de Crist permetia veure la seva imatge a través d'ell pel seu principi d'identitat amb Déu. Així mateix, aquest acostament a la imatge divina, per un costat, continuava sent ambigu, mostrant i no mostrant; per l'altre, no només era un llenguatge directe i positiu, sinó que també es convertí en una visió explícita de la intimitat de Déu al mostrar el sofriment que l'ésser humà havia generat en Ell a través de la tortura i l'assassinat del seu Fill. Al cap i a la fi, la resolució iconodúlica de la imatge de Déu no deixava de ser un equilibri entre un llenguatge catafàtic i un apofàtic, com és la qüestió trinitària: el Pare absent i invisible, el Fill que es fa present com a Déu visible i la invisibilitat de l'Esperit Sant que romandrà després de la seva mort.

La lògica iconoclasta islàmica va fer que el creient hagi d'acostar-se a *Allah* a través de noranta-nou noms. Encara que, com s'ha introduït a l'apartat 1.2, aquesta connotació iconoclasta del Déu inefable d'aquella religió condueixi a la via negativa, els atributs dels noranta-nou noms són tots afirmatius o catafàtics. Els més bells noms (الحسنى الأسماء *Al-Asmā' al-Husnà)* són epítets d'atributs divins procedents d'un hadit atribuït al profeta Mahoma. Començant per الله *Allah*, alguns dels noms són: الرحمن *Ar-Raḥmān* (El Compasiu amb tota la creació), الرحيم *Ar-Raḥīm* (El Gran Misericordiós amb els creients), الملك *Al-Malik* (el Rei), القدوس *Al-Quddūs* (el Santíssim), السلام *As-Salām* (la Pau), المؤمن *Al-Mu'min* (el

[194] Escoto Eriúgena, Juan. (867 dC/1984). *División de la naturaleza*. Barcelona: Orbis. §452C.
[195] Sl 147, 15.

Dispensador de seguretat), المهيمن *Al-Muhaymin* (el Custodi), العزيز *Al-ʿAẓīẓ* (el Totpoderós), الجبار *Al-Jabbār* (el Dominador), المتكبر *Al-Mutakabbir* (el Suprem), الخالق *Al-Khāliq* (el Creador), البارئ *Al-Bāriʾ* (l'Iniciador), المصور *Al-Muṣawwir* (el Formador), الغفار *Al-Ghaffār* (el que perdona), القهار *Al-Qahhār* (el Victoriós), الرزاق *Ar-Razzāq* (el Proveïdor), العليم *Al-ʿAlīm* (l'Omniscient), السميع *As-Samīʿ* (l'Omniescoltador), البصير *Al-Baṣīr* (l'Omnivident), العدل *Al-ʿAdl* (el Just), الحليم *Al-Ḥalīm* (l'Indulgent), العظيم *Al-ʿAẓīm* (el Grandiós), العلى *Al-ʿAlī* (el Sublim), الكبير *Al-Kabīr* (el Gran), الواسع *Al-Wāsiʿ* (el Vast), المجيد *Al-Majīd* (el Majestuós), الحكيم *Al-Ḥakīm* (el Savi), الرقيب *Ar-Raqīb* (el Vigilant), الحق *Al-Ḥaqq* (la Veritat), الواحد *Al-Wāḥid* (l'Únic), الاحد *Al-Ahad* (la Unicitat), الصمد *Aṣ-Ṣamad (*l'Absolut), الأول *Al-ʾAwwal* (el Primer), الأخر *Al-ʾAkhir* (l'Últim), الظاهر *Aẓ-Ẓāhir* (el Manifest), الباطن *Al-Bāṭin* (l'Ocult), البر *Al-Barr* (el Bondadós), التواب *At-Tawwāb* (el que es gira cap a qui el busca), الرؤوف *Ar-Raʾūf* (el Clement), مالك الملك *Mālik-ul-Mulk* (el Sobirà Suprem), المقسط *Al-Muqsiṭ* (l'Equitatiu), المغنى *Al-Mughnī* (el Suficient), النور *An-Nūr* (la Llum), الباقي *Al-Bāqī* (l'Etern), الرشيد *Ar-Rashīd* (el Mestre Inefable), اَلصَّبُور *As-Sabr* (el Pacient), entre molts d'altres. Recitar-los és la manera com el creient musulmà està en contacte amb *Allah* donant accés al seu coneixement de forma catafàtica.

Com s'analitzarà al capítol 2.2, l'herència en l'art contemporani occidental del camí afirmatiu o catafàtic es troba en múltiples artistes que, intentant un acostament directe al sagrat, han tingut una tendència major al conceptualisme. Seguint la senda oberta per Marcel Duchamp, al segle XX va poder veure's com el recorregut conceptual es dirigia al sagrat a través de figures com Joseph Beuys, Marina Abramovich o Bill Viola, entre tants altres. El que caracteritzà l'obra d'aquests artistes és que, malgrat tenir un acostament màgic o sacerdotal, coincidien a concebre i mostrar el sagrat de manera explícita o elaborada conceptualment.[196]

[196] Vegeu les p. 260-285.

1.2.2 EL FENOMEN SAGRAT EN LA TRADICIÓ NEGATIVA

1.2.2.1 LA TRADICIÓ APOFÀTICA EN LES CULTURES MONOTEISTES

Entre els atributs afirmatius de Déu que es troben a la Bíblia hi ha la inefabilitat que condueix a la seva incomprensió:

> Així com ignores quin és el camí de l'alè de vida * i com es formen els ossos a les entranyes de la dona embarassada, també ignores com actua Déu, ell que fa una cosa i l'altra. (Eclesiastès 11:5)

Per molt lluny que arribin els sabers de l'ésser humà, mai serà capaç de copsar el més fonamental de tots a partir d'una comprensió dual de la realitat en la qual el coneixement només pot residir en l'altre món:

> Les meves intencions no són les vostres, i els vostres camins no són els meus. Ho dic jo, el Senyor. Estan tan lluny els meus camins dels vostres, les vostres intencions de les meves, com el cel és lluny de la terra. (Is 55:8-9)

> Donem gràcies a Déu pel seu do inefable! (2 Co 9:15)

La dinàmica entre *Deus revelatus* i *Deus absconditus* persistent al llarg dels temps en els monoteismes ha dut a períodes en els quals el segon està molt present des del seu retir terrenal i celestial, com el primer cristianisme i el de la teologia luterana, la qual, com es desenvoluparà en el capítol 2, tindrà un considerable influx en la secularització i la religiositat contemporània en múltiples societats modernes occidentals en les quals el Déu està amagat. El *Deus absconditus* apareix igualment i de manera explícita a la Bíblia:

> Realment ets un Déu que s'amaga, Déu d'Israel, salvador. Tots els qui fabriquen ídols queden defraudats i avergonyits; se'n van plegats amb el cap baix. (Is 45:15-16)

Encara que el terme apofatisme provingui del grec ἀπόφασις *apophasis* que significa negació, no comporta que aquesta disciplina tracti el no-res, sinó que és un recorregut espiritual que pretén acostar-se a la transcendència a través de proposicions negatives, ja sigui aquesta transcendència una noció de plenitud positiva, ja sigui una vacuïtat consistent en negativitat pura. Als monoteismes, aquesta disciplina troba les seves arrels en la filosofia platònica i l'Acadèmia. En aquella època, es va començar a desenvolupar sota el mètode

afairètic, el qual provenia del grec ἀφαίρεσις *aphairesis* que significava abstracció. La νόησις *noesis* que en Plató corresponia a l'àmbit de l'*episteme*, en ser l'instrument que té la ment humana per captar l'immutable en el món intel·ligible, en l'obra aristotèlica es va transformar en la capacitat de la raó humana per intuir de manera immediata el coneixement només si aquest prové de la realitat immediata, noció contrària a la comprensió aportada per les idees platòniques. Segons Aristòtil, aquest concepte que remetia als principis del coneixement es va desenvolupar com a mètode d'abstracció basat en la supressió del que no és necessari per arribar al que és essencial, inicialment per nocions matemàtiques en les quals la separació i supressió del que no és essencial conduïa a una millor comprensió de les entitats matemàtiques i les seves jerarquies reduint els conceptes fins a la unitat primera. L'associació de l'ἀφαίρεσις *aphairesis* amb la noció de negació apareix, llavors, en ser una operació eliminadora. Com a mètode de coneixement intuïtiu i analític, l'ἀφαίρεσις *aphairesis* permet anar del que és complex al que és simple en un procés de negació per supressió d'elements, es passa de realitats visibles suprimint materialitats fins a realitats invisibles però intel·ligibles. En un marc abstracte, aquest procés comporta un ascens en la jerarquia des dels conceptes del coneixement sensible fins al coneixement intel·lectual.

En la descripció que va fer d'aquest recorregut espiritual, Pierre Hadot afirmava que l'ἀφαίρεσις *aphairesis* resultà ser per excel·lència el mètode de pensament, considerant que pensar consisteix a aïllar l'essència i la forma de les coses. Així mateix, es tractaria d'un pensar filosòfic i rigorós que fa avançar el pensament partint del coneixement sensible per arribar al coneixement intel·lectual dels principis simples com la mònada, el punt, el Ser i l'intel·lecte. Segons Hadot, la teoria tradicional de la teologia negativa du en el seu germen la idea de la potència infinita de Ser. L'abstracció no condueix a conceptes abstractes, ja que les negacions resulten ser afirmacions en ser negacions de negacions, o supressió d'una sostracció. Així, les abstraccions poden conduir a la intuïció intel·lectual d'una plenitud concreta, sent la vertadera concreció el que és immaterial i intel·ligible. Hadot es remet a la teoria platònica segons la qual el que és simple, el que és immaterial i el que és intel·ligible apareixen dotats d'una plenitud de ser a la qual res es pot afegir. Tot el que s'hi agregui amb la pretensió de determinar-lo o materialitzar-lo degraden i neguen la seva condició. Qualsevol forma particular, qualsevol determinació, suposa una negació perquè la plenitud del ser resulta infinita. D'aquí que la *via negationis* es vinculi inexorablement amb la noció de potència infinita

de Ser.[197] Aquest és el procés que cal revisar en l'acció artística contemporània tenint en compte el gir al Ser actual que s'anirà desenvolupant al llarg d'aquesta recerca.

Amb l'arribada del pensament neoplatònic, aquest mètode va entrar en crisi. De la mateixa manera que la filosofia platònica es fonamentava en la Idea del Bé més enllà del Ser, Plotí fixava un fonament que transcendia el Ser i el Pensament primer, segons el qual res podia afegir-se per no degradar-lo.[198] Així, podria continuar funcionant l'ἀφαίρεσις *aphairesis*, encara que, si bé tota abstracció i sostracció contribuïa a aclarir tota positivitat transcendent, com sostenia Pierre Hadot, la situació va canviar en aquell moment pel fet que, si el principi fonamental estava més enllà del pensament, el mètode *afairètic* deixava de ser funcional quan no podia facilitar la intuïció del seu objecte d'estudi. Si el principi de Plotí no es pot aprehendre per intuïció ja que no és un objecte del pensament, l'ἀφαίρεσις *aphairesis* deixa de ser vàlida ja que no es pot pensar ni dir aquest principi, encara que sí que pugui parlar-se d'ell, a saber: es pot parlar racionalment del Bé i de l'U, sobre la seva necessitat com principi, encara que sobre això només pugui dir-se el que no és. En aquest moment, segons Hadot, s'obre la porta a una aprehensió no intel·lectual, a una experiència mística del principi transcendent i a una metodologia segons la qual només es podrà fer un acostament a la transcendència a partir d'un parlar negatiu.[199]

El pensament místic que es reflecteix en l'obra de Plotí significa el pas definitiu del món immanent de l'antiga Grècia a la realitat dual que concep el monoteisme. A partir del segle III dC, comença un nou paradigma a partir d'un transcurs espiritual en el qual el diví està més enllà de tot pensament i intuïció i, consegüentment, la raó deixa de ser un instrument d'accés al fonament últim de la realitat. Sense pensament, l'única manera d'abordar el misteri que envoltarà la transcendència a través del llenguatge serà negant el que és, donant principi, d'aquesta manera, a la unió entre mística i apofàtica. En el pensament neoplatònic posterior de Procle i Damasci hi haurà la transformació que permetrà passar de l'ἀφαίρεσις *aphairesis* a l'ἀπόφασις *apophasis*.

La teologia negativa o apofàtica serà un notable instrument pel cristianisme convertint-se en una de les seves majors proeses per acostar-se a Déu. Si la naturalesa de Déu no pot ser igualada per cap paraula del llenguatge humà, ja que el diví està més enllà del pensament i la

[197] Hadot, Pierre. (1981/2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela. p. 193-194.
[198] Plotino. (270 dC /2005). *Enéadas*. Madrid: Gredos. Vol. III, 8, 11, 13. Vegeu el Vol. *Enéadas* VI, 8, 21, 26. Hi ha una edició parcial en català: Plotí. (s. III dC/2005) *Ennèades (Antologia)*. Barcelona: Edicions 62.
[199] Hadot, Pierre. (1981/2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua. Op. Cit*. p. 195-196.

finitud, és incognoscible i incomprensible, negar persistentment i des de múltiples perspectives el que és, serà l'única manera d'acostar-se a la seva inefabilitat. Aquesta metodologia s'oposarà a la catafàtica, o via afirmativa, en el seu intent d'acostar-se a la definició de Déu de manera racional, encara que sigui a través de l'ús de la metàfora. A partir dels segles V i VI dC, el cel de la mística cristiana començarà a envoltar-se d'obscures tenebres remetent-se a les antigues escriptures, quan Moisès va pujar al Mont Sinaí per trobar-se amb un Déu que només emanava llum. L'estratègia apofàtica que s'estava construint en aquell moment serà la futura eina de l'art per assenyalar aquell Déu invisible del qual només es pot veure llum i que planteja la qüestió iconoclasta des de l'inici. Encara que, potser, no sigui només l'apofàtica la que obre el camí a l'art, sinó que el mateix art i la poesia precisament seran els llenguatges capaços de desbordar-se a si mateixos per ser apofàtics plantejant aquesta via d'accés a l'inefable.

A l'inici de la *Teologia mística* de Pseudo-Dionís l'Aeropagita, l'obra més influent que ha donat el cristianisme sobre la *via negationis*, escrita probablement entre els segles V i VI dC, descriu la «divina tenebra» com:

> Trinidad supraesencial, Sumo Dios, Suprema Bondad, guardián de la sabiduría divina de los cristianos, condúcenos a la más desconocida, la más luminosa, la más alta cumbre de las Escrituras místicas; allí están ocultos, bajo las tinieblas más que luminosas del silencio que revela los secretos […] los simples, absolutos e inmutables misterios de la teología, que resplandecientes desbordan su abundante luz en medio de las más negras tinieblas y en ese lugar totalmente intangible e invisible inundan de hermosísimos fulgores a les mentes deslumbradas.[200]

Quan el Déu es retira entre tenebres, el camí predominant al seu accés és el de la via negativa. Per això, Pseudo-Dionís proposa un camí d'ascens, pujar la muntanya per assolir la contemplació mística abandonant «todo lo sensible e inteligente y todo lo que es y lo que no es, y, en la medida posible, dejando tu entender esfuérzate por subir a unirte con aquel que está más allá de todo ser y conocer».[201] Com assenyala María Toscano, aquest camí d'ascens és anàleg a l'ascens de Moisès al Mont Sinaí, amb la sensació contínua d'acostar-se a quelcom que no pot comprendre i amb un anhel que mai es compleix fins a arribar on no veurà res, sinó un núvol, Déu en una tenebra lluminosa. És a això, que arriba Pseudo-Dionís. Per assolir-lo, igualment cal desprendre's de si mateix i de totes les coses «con enajenación libre y absoluta, habiendo dejado todo y libre de todo serás elevado hasta el Rayo supraesencial

[200] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC/2002). *La teología mística. Obras completas*. Madrid: BAC. p. 245.
[201] *Ibid*., p. 245.

de las divinas tinieblas».[202] Filó d'Alexandria dirà que el poble no sent res del Mont Sinaí, sinó que veu llum. L'oïda i la visió de Déu passa per la tenebra.

Amb un Déu inefable i inaccessible amagat entre les tenebres, la proposta apofàtica que Pseudo-Dionís l'Areopagita desplega gràcies a les bases neolplatòniques posades per Plotí, nega des d'un principi el coneixement de Déu a través de la raó, com pretén la teologia afirmativa. L'agnòsia, la falta de coneixement, és un dels fonaments de *La teologia mística*: no es pot saber res, el vertader saber sobre Déu és el no saber. D'aquesta manera, el camí de la seva *Teologia mística* incideix en veure allò que no es pot veure o dir sobre el que no pot ser dit arribant a la via negativa, que és veure allò que no es veu de Déu, només des de la negació del que és Déu permetrà un accés més elevat que la via afirmativa. De l'U plotinià parteix la jerarquia de l'univers de Pseudo-Dionís que ascendeix en una processó de l'U al múltiple per tornar a l'U. Tot això procedeix de la causa última, que no és res. El místic arribar al no-res que la raó no pot objectualitzar ni comprendre. Allà només hi ha una llum difusa que abraça i inclou. Es tracta d'un Raig que «nunca pierde nada de su propia unidad singular, en cambio se multiplica y actúa, como es propio de su bondad, para unificar, ennobleciendo y congregando, a los seres que están bajo su providencia». Pseudo-Dionís afegia que «no es posible que el Rayo divino nos ilumine si no está espiritualmente encubierto en la variedad de sagrados velos y la providencia paternal de Dios le ha acomodado a nuestra forma natural y propia»,[203] referint-se amb «sagrats vels» a les Sagrades Escriptures i als símbols litúrgics, com es veurà seguidament.

Entre les seves epístoles, hi ha una carta primera suposadament dirigida a un monjo anomenat Gaius en la qual escriu el següent:

> La luz hace invisible las tinieblas (Jn 1,5: 3,19; Hch 26,18); Rom 2,19; 1 Cor 4,6:1 Pe 2,9; 1 Jn 2, 8-11) y más aún la mucha luz. Los conocimientos hacen invisible el no-saber, y más aún los muchos conocimientos. Si tomas el no-saber como transcendencia y no como privación, puedes decir esto con toda verdad. No consiguen el no-saber ante Dios quienes tienen la luz física y el conocimiento de las cosas, y sus transcendentes tinieblas se ocultan a toda luz y se sustraen a todo conocimiento. Y si alguno al ver a Dios comprende lo que ve, no es a Dios mismo a quien ha visto (Jn 1, 18; 3 Jn 1,11; *Jerarquía Celeste* II, 3; IV, 3) sino alguna de las cosas cognoscibles de Él.
>
> Pues Él, que sobrepasa todo ser y conocer, por ese mismo carecer de conocimiento y de ser absolutamente, existe supraesencialmente y conoce por encima de todo conocimiento. Y el

[202] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC/2002). *La teología mística. Op. Cit.* p. 245.
[203] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC/2002). *La jerarquía celeste. Obras completas*. Madrid: BAC. p. 104.

> perfecto no-saber, en el mejor sentido, es conocimiento de Aquel que está por encima de todo lo que se puede conocer.[204]

Així, l'únic positiu i visible que Pseudo-Dionís anomenarà sobre Déu és la llum, la llum emesa entre les tenebres. Encara que llegint aquesta carta apologètica de l'agnòsia, ha d'entendre's que aquesta llum tampoc és molt visible, ha de ser tènue, ja que la llum intensa fa desaparèixer les tenebres, com el coneixement fa invisible el no saber, que és el transcendent. La visió de Déu només pot ser incomprensible, el que s'entén d'ell només és una part. A l'inici del seu tractat *Els noms de Déu*, ho descriu com el Raig supraessencial[205] el qual generarà les altres llums divinitzadores que ens han comunicat sobre els misteris a través de les escriptures i que ara nosaltres les podem gaudir:

> […] a través de los sagrados velos, pues por amor al hombre, las Escrituras y las tradiciones jerárquicas ocultan a los sentidos las cosas inteligibles y a los seres lo que es superior a ellos y da forma y figura a las cosas sin forma y figura, y completa y da forma con variedad de símbolos divididos a la simplicidad sobrenatural.[206]

Figura 37: Pala d'Or, 1.105.
Catedral de Sant Marc, Venècia.

[204] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC/2002). *Cartas varias. Obras completas*. Madrid: BAC. p. 255.
[205] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC/2002). *Los nombres de Dios. Obras completas*. Madrid: BAC. p. 7.
[206] *Ibid.*, p. 9.

Les escriptures revelades i els símbols litúrgics és el que s'ha d'interposar entre Déu i l'ésser humà per acostar-se a Ell comprenent la seva condició incomprensible. Només a través d'aquests vels s'albirarà el diví entre les seves tenebres. En la carta cinquena dirigida al diaca Doroteu, descriu encara més la seva concepció lumínica i la noció de les tenebres de la següent manera:

> La tiniebla divina es luz inaccesible, donde se dice que habita Dios (Éx 20, 21; 1 Tim 6, 16; *Teología mística* I, 3), es ciertamente invisible debido a su deslumbrante claridad e inaccesible debido al desbordamiento de sus irradiaciones supraesenciales. En este lugar se encuentra todo aquel que es considerado digno de conocer y ver a Dios, por el mismo no ver y no conocer; y estando verdaderamente por encima de la visión y conocimiento conoce esto mismo: que Dios está más allá de todas las cosas que pueden alcanzar los sentidos y la inteligencia y dirá como el profeta: «Tu sabiduría es un misterio para mí, es tan sublime que no puedo comprenderla» (Sal 139, 6).
>
> Así también se dice que el divino Pablo conoció a Dios, entendió que Él está por encima de todo pensamiento y conocimiento. Por ello dice también que «sus caminos son irrastreables y sus decisiones incomprensibles» (Rom 11, 33), y que sus dones son inefables (2 Cor 9, 15) y que su paz sobrepasa toda inteligencia (Flp 4, 7), pues había encontrado a Aquel que está por encima de todo y por conocer por encima de todo entendimiento que le que es la Causa de todo está más allá de todas las cosas.[207]

Déu habita al vel, a les tenebres, i ha de ser vist des de lluny sense enlluernar-se. Només aquell que estigui preparat per anar allà fent un camí incognoscible cap a la claredat, podrà coneixe'l, ja sigui Pau en aquesta carta, ja sigui Moisès al Mont Sinaí, el que després haurà de velar-se la cara per parlar al poble israelià un cop tornat per no enlluernar-los.

[207] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC/2002). *Cartas varias. Op. Cit.* p. 258.

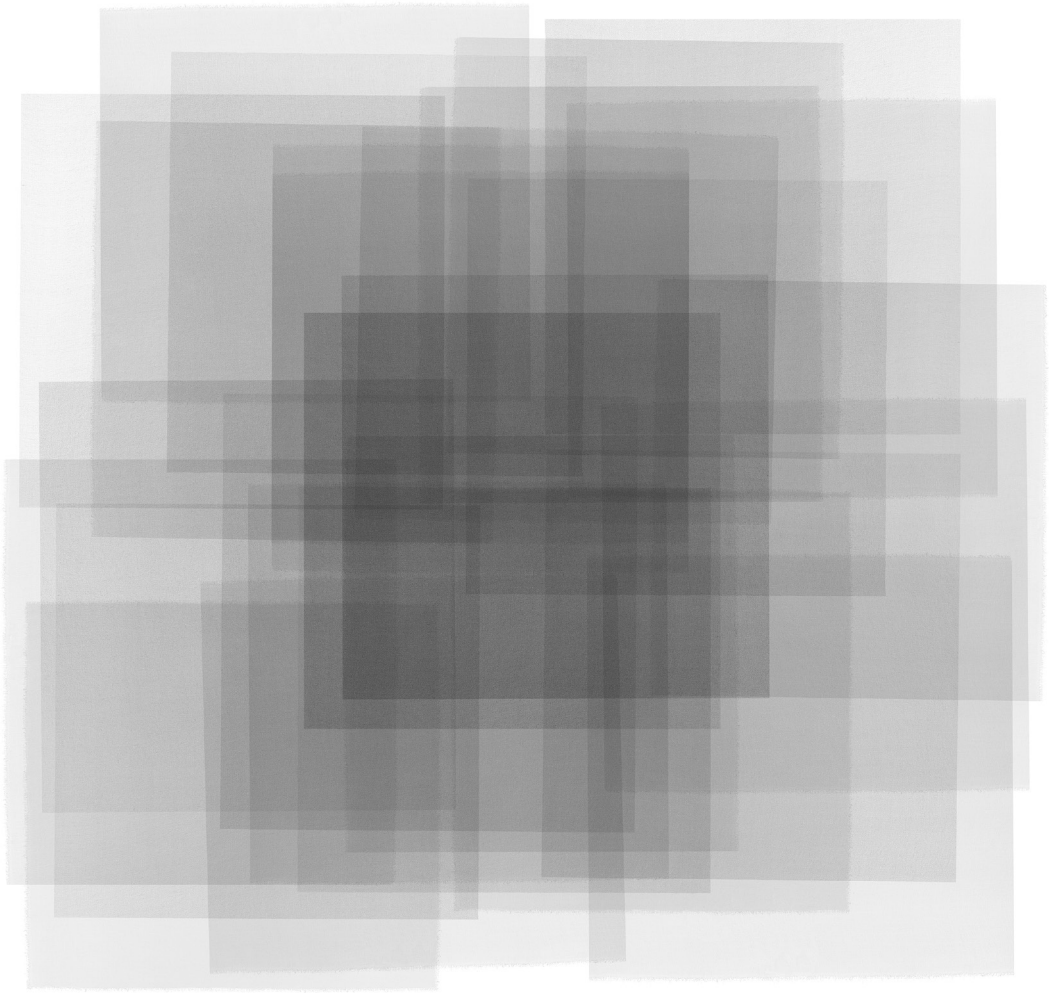


Figura 38: ***Veladura II.*** Joan Villaplana, 2019
Imatge 60×60 cm. Injecció de tinta sobre sobre paper de cotó Hahnemüehle.

Més enllà d'investigar com aquesta tènue llum arriba a l'art contemporani, una altra hipòtesi central que vol aportar aquesta recerca és la comprensió que en la forma artística i en el seu llenguatge habita el sagrat avui, la qual concorda amb la hipòtesi que l'art és un exercici espiritual cap al desconegut. Com s'analitzarà en l'apartat 4.2, la llum era ja present en els pobles d'Àsia central i havia aparegut en l'obra platònica i en Plotí anteriorment.

A la *Teología mística*, Pseudo-Dionís explicava la inefabilitat de la llum divina així:

> […] cuanto más ascendemos, encontramos menos palabras para poder explicar las visiones de las cosas espirituales. Por ello también ahora, al adentrarnos en las tinieblas que exceden toda inteligencia, no solamente seremos parcos en palabras, sino que nos quedaremos totalmente sin palabras y sin pensar en nada.
>
> Allí, es verdad, en aquellos escritos[208] el discurso procedía desde lo más alto a lo más bajo, y cuanto más se descendía, en esa proporción aumentaba el caudal de ideas. Ahora, en cambio, cuando uno intenta subir desde las cosas de abajo hasta lo Sumo, a medida que sube comienzan a faltarle las palabras y cuando ha terminado ya la subida se quedará totalmente sin palabras y se unirá completamente con el Inefable.
>
> Pero quizás puedas preguntar ¿por qué comenzamos poniendo primero las afirmaciones sobre Dios y en cambio en las negaciones lo hacemos partiendo desde lo más bajo? Pues lo hemos hecho porque, cuando se trata de afirmar algo sobre Aquel a quien no alcanza ninguna afirmación, debe hacerse la supuesta afirmación partiendo de lo más próximo a Él; en cambio al hablar de negación en Aquel que trasciende toda negación, debe hacerse negando a partir de las cosas más distantes de Él.
>
> ¿No es verdad que Dios es más Vida y Bien que aire o piedra (1 Sam 19, 11; Sal 117, 22), y también que dista más de la embriaguez y enojo que de cuanto no puede ser nombrado y entendido?[209]

Si per accedir a la llum del diví sense enlluernar-se s'ha de fer de lluny i a través de vels i tenebres, el llenguatge racional, afirmatiu i directe només portarà a un incomplet coneixement del que no es pot conèixer. D'aquesta manera, Pseudo-Dionís l'Areopagita va introduir la via negativa o apofàtica gràcies a la qual es podrà entreveure Déu a través dels vels i tenebres que interposa el llenguatge negatiu.

[208] Es refereix a les seves obres *Las definiciones teológicas*, *Los nombres de Dios* i la *Teología simbólica*.
[209] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI dC/2002). *La teología mística. Op. Cit.* p. 249-250.

Així com l'Areopagita va situar Déu en aquest equilibri entre la llum i la no-llum, com ho faran posteriorment altres tradicions místiques com la sufí,[210] tres segles més tard, Joan Escot Eriúgena prosseguí el seu plantejament apofàtic buscant un equilibri entre la via afirmativa i la via negativa. Per assolir aquesta síntesi, va revisar les qualitats de Déu i els seus atributs quedant-se amb el millor de la forma catafàtica i el millor de l'apofàtica. En el seu desenvolupament de la *Divisió de la naturalesa*, Escot Eriúgena argumentava que si se sostingués que Déu té algun oposat no s'estaria predicant sobre Ell en propietat, tenint en compte el principi de la seva invisibilitat. Segons aquest supòsit, si Déu és etern i essencial no pot tenir un oposat a això, ja que llavors seria coetern i coessencial a la vegada. Així mateix, Déu tampoc pot ser pròpiament essència, perquè ser s'oposa a no-ser. Segons el seu pensament neoplatònic, cal usar el terme *hyperoúsios*, superessència. És així com Escot Eriúgena fixa l'atenció en el prefix grec *hyper*, que en llatí és *super*, el qual denota superioritat o excés i aporta molta més amplitud perquè precedeix tots els substantius que poden definir Déu i que comporta una divisió amb un oposat. L'important matís que introdueix aquest pensador és l'ambivalència d'aquest prefix que afirmant nega a la vegada, quedant-se per sobre d'ambdues vies, l'afirmativa i la negativa, sense oposar-se a cap de les dues: afirma en el sentit que anomena, però a la vegada que anomena el substantiu estableix que no és només aquest, sinó que està més enllà. Els noms divins compostos d'aquesta manera són catafàtics però amb la seva correcció apofàtica. Així, per exemple, de manera similar s'hauria d'admetre respecte a Veritat, ja que en oposar-se a falsedat no seria estrictament veritat. Segons això és *hyperaléthia*, «més que veritat». Per tots els noms divins cal que ser aplicada la mateixa regla: eternitat tampoc seria un terme correcte, pel fet que s'oposa a temporalitat, per tant, és *hyperaiónios* i *hyperaionía*.[211]

Segons la divisió de la teologia entre catafàtica i apofàtica establerta per Pseudo-Dionís l'Areopagita, Joan Escot Eriúgena sintetitza que, quan versen sobre Déu, aquests dos principis contradictoris, l'afirmació i la negació, conflueixen i harmonitzen entre ells de totes les formes:

> Para mayor evidencia tomemos unos pocos ejemplos. Y sea el primero: la *katafatiké* dice «Dios es Verdad» y la *apofatiké* contradice «No es Verdad». Según las apariencias, se da una cierta contradicción, pero una mirada más atenta no ve aquí conflicto alguno. En efecto, la que dice «Es la Verdad» no afirma que la esencia divina sea propiamente la Verdad, sino que puede ser denominada con tal nombre por una metáfora desde la creatura al Creador. La esencia divina, si

[210] Vegeu el capítol 4, p. 362.
[211] Escoto Eriúgena, Juan. (867 dC/1984). *División de la naturaleza*. Barcelona: Orbis. §459A-460C.

> reviste tales vocablos, es quedando desnuda y, ciertamente, sin ninguna de sus significaciones propias. Por su parte, la que dice «No es la Verdad» no niega que lo sea, sino que lo sea absolutamente y pueda llamársele «Verdad» propiamente, puesto que con toda justicia reconoce con claridad que la naturaleza divina es incomprensible e inefable.
>
> De todas cuantas significaciones la *katafatiké* reviste a la divinidad, la *apofatiké* no ignora cómo expoliarla. Pues si, por ejemplo, una dice «Es la Sabiduría», vistiéndola con ella, la otra dirá, desnudándola, «No es la Sabiduría». Pues una afirma «Puede ser denominada tal», pero no asegura «Propiamente es tal»; y la otra muestra «No es tal, pese a que pueda ser llamada tal».[212]

Sota aquesta forma, l'apofàtica continua sent la teologia correctora de l'impossible excés racional de la catafàtica sense contradir-la, simplement reforçant-la amb una correcció que la porta més enllà de si mateixa i, alhora, la catafàtica reforça l'apofàtica negant sense negar.

> Los nombres que con la adición de las partículas «super» y «más que» se predican de Dios -tales como Superesencial, «Más que Verdad», «Más que Sabiduría», y similares- comportan en sí mismos de un modo pleno las dos mencionadas partes de la teología, de manera que en una pronunciación de forma afirmativa, por su contenido adquieren fuerza negativa.
>
> Y concluyamos el tema con un breve ejemplo: «Es Esencia» es afirmación; «No es Esencia», una negación; «Es Superesencial» resulta a la vez afirmación y negación, ya que, si en la superficie carece de negación, por el contenido impone la negación. El que afirma «Es Superesencial» no dice qué es, sino lo que no es; asegura que no es esencia porque es más que esencia, sin que, con todo, exprese en qué consiste ser más que esencia. Dice que Dios no es una de las cosas que son, sino que es más que las cosas que son, sin definir de manera alguna qué es tal ser.[213]

Posant el focus en el prefix *hyper* com a catalitzador de les dues teologies establertes per Pseudo-Dionís, Escot Eriúgena fixa el centre del seu pensament en el nom compost del ser de Déu, el «super esse», que serà una síntesi essencial que deixarà per la futura tradició cristiana.

Com s'analitzarà amb més deteniment als apartats 1.2.3 i 4.2,[214] quan arriba l'islam, les tenebres que separen Déu de l'ésser humà són setanta mil vels que corresponen al terme àrab حجاب *hiyab*, que significa amagar, ocultar i fins i tot separar. La composició *Al-hiyab*, que designa el vel que separa l'home o el món de Déu, continua sent fonamental per comprendre que a Déu no se'l pot mirar a la cara, tan sols s'hi pot fer un acostament amb aquests filtres

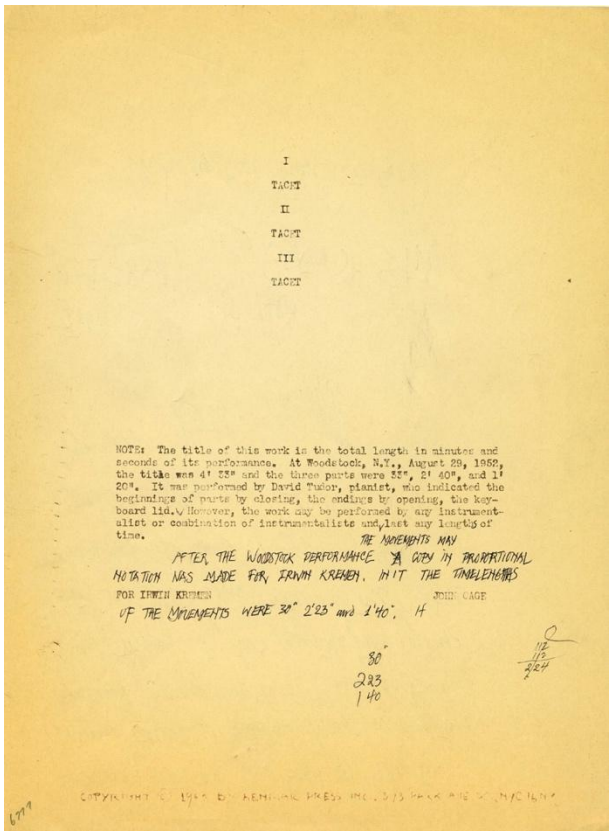
[212] Escoto Eriúgena, Juan. (867 dC/1984). *División de la naturaleza. Op. Cit.* §461C-462ª.
[213] *Ibid.*, §462C-462D.
[214] Vegeu les p. 187-191 i 382-420.

per no enlluernar-se. Aquesta unió entre vels tenebrosos que filtren la llum divina i l'apofàtica persistirà en els monoteismes.

En l'ascens interior al mont Carmel que va fer sant Joan de la Creu deu segles més tard que la *Teologia mística* de Pseudo-Dionís l'Areopagita, persisteix aquesta unió entre Déu a la tenebra i la via negativa que comporta situar Déu en la forma per unir-se amb l'humà.

Al segle XX, quan una part dels fonaments del pensament filosòfic occidental es van moure cap al llenguatge, com va apuntar Ludwig Wittgenstein, la manera d'assenyalar l'essencial va continuar sent apofàtica. Com s'ha explicat, si bé l'apofatisme és una metodologia d'acostament de doble negació en negar el que no és, el silenci místic de Wittgenstein pot ser entès com una negació del que ha afirmat del món anteriorment a totes les proposicions del *Tractatus*. Encara que res es pugui dir sobre l'ètica, l'estètica i la mística, el silenci continua sent una negació malgrat que ni afirma ni nega, com tot el camí nihilista de la tradició oriental ha fet per arribar a la vacuïtat a través del silenci. L'art del segle XX ho va captar igualment a través d'una estètica negativa iniciada amb el suprematisme dels blancs i els negres absoluts de Malèvitx, continuada en el silenci musical de John Cage, el qual buscava la música existent més enllà de la partitura en mostrar el soroll el que hi ha entre nota i nota, o en la llum reflectida en els negres *outrenoir* de Pierre Soulages, tots exemples que seran analitzats al llarg d'aquesta investigació.[215] Un cop arribat aquí, si es nega el misteri s'afirma sobre la seva existència per la mateixa qüestió que l'apofàtica condueix al coneixement del transcendent des de la seva *agnosis*, el seu desconeixement, com ja va assenyalar Pseudo-Dionís l'Aeropagita des dels seus inicis.

[215] Vegeu l'apartat 4.2, p. 382-420.



I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and, last any lengths of time.

THE MOVEMENTS MAY
AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A COPY IN PROPORTIONAL
NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMEN. IN IT THE TIMELENGTHS
FOR IRWIN KREMEN JOHN CAGE
OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". IT

30"
2'23
1'40

Figura 39: *4'33''*. John Cage, 1954.
Partitura

Com s'ha mencionat a l'apartat 1.1,[216] tota la forma textual del *Tractatus* i de les *Investigacions filosòfiques* mostren la dimensió artística que l'obra filosòfica de Wittgenstein és en si mateixa com a via d'aproximació negativa cap a l'inefable:

> 6.54 Les meves proposicions són il·luminadores quan aquell que m'entén les reconeix, al final, com a insensates, quan ell, gràcies a elles —pujant-hi—, s'ha enfilat més amunt. (Per dir-ho així, ha de llençar l'escala després d'haver-s'hi enfilat.)
>
> Ha de superar aquestes proposicions; llavors veurà el món correctament. [217]

Aquesta dimensió estètica dels textos d'aquest filòsof ha sigut destacada per investigadors com Gottfried Gabriel o Isidoro Reguera.

Gottfried Gabriel es va preguntar sobre la capacitat literària de la lògica del *Tractatus* en les seves observacions sobre el significat de la seva forma. No hi va mencionar l'apofatisme inherent en el text, però sí el fet de fer filosofia en crear literatura per tractar el més important

[216] Vegeu les p. 51-65.
[217] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62, p. 154.

del *Tractatus* que és el que no pot captar-se directament en el text: l'ètica, l'estètica i la religió. De fet, aquest teòric afirma que la clau per comprendre la relació entre els aspectes lògico-epistemològics i els existencialistes està en la seva forma literària. Així, és perquè el silenci de Wittgenstein «està carregat de significat, que no és un positivista, i precisament perquè el seu silenci continua sent un silenci, no és un filòsof existencialista, sinó —per utilitzar un gir positiu— *algú que filosofa d'una manera existencial*.»[218].

Aquesta forma existencial de procedir comporta necessàriament una forma artística per pensar filosòficament. Gabriel remarca la importància ètica de la seva acció literària en estar l'ètica mateixa en el cor del seu pensament. I cita el següent extracte d'una carta de Wittgenstein dirigida a Ludwig von Ficker:

> El sentido del libro es ético. En principio pensé incluir en el Prólogo una frase que no se encuentra en él efectivamente, pero que os la voy a escribir aquí porque tal vez pueda serviros como una clave. Esto es lo que pensaba escribir: mi obra está formada de dos partes, de lo que se encuentra aquí (en el *Tractatus*) y, además, de todo lo que "no" he escrito. Y es precisamente esta segunda parte la que es más importante. Mi libro delimita en efecto, desde el interior por decirlo así, la esfera de lo ético; y estoy convencido que ésta es, *rigurosamente hablando, la única* manera de trazar sus límites. Resumiendo, pienso que todas las cosas sobre las cuales *muchos* mantienen hoy *discursos vacíos*, yo las he demostrado en mi libro, guardando silencio sobre ellas.[219]

Gottfried Gabriel recorda que el mateix Wittgenstein deia que l'ètica consisteix a arremetre contra els límits del llenguatge de manera paradoxal. Així, aquesta arremesa és una acció i no un ensenyament, perquè Wittgenstein no parla d'una ètica, sinó de l'ètica, com tampoc parla de la mística, sinó del que és místic. Si el *Tractatus* no defineix la qüestió de l'ètica, sinó que és un acte ètic, com remarca Gabriel,[220] es pot estendre al fet que no tracta la mística, sinó que és en si un acte místic que només pot sortir a la llum a través d'una acció literària apofàtica. L'assimilació d'ètica i estètica de Wittgenstein el va dur ineludiblement a una bella forma aforística per portar un constructe lògic en forma d'escala de la qual alliberar-se un cop arribat al que és important.

[218] Gabriel, Gottfried. "¿La lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein". En Hadot, Pierre. (2007). *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. València: Pre-Textos. p. 131-132.
[219] L.Wittgenstein, Briefe an Ludwig von Ficker, G. H. Von Wright (ed.), Salzburgo, 1969, p. 35. Traducció a *Ibid.*, p. 132-133.
[220] *Ibid.*, p. 138-139.

Com remarca Gottfried Gabriel, tant el *Tractatus* com les *Investigacions filosòfiques* es poden resumir en un concepte comú, a saber: saviesa. Sense dubtar alguna cosa que, a part del coneixement i la teoria de la ciència, té a veure amb la filosofia.[221]

Al segle XXI, quan la cultura occidental es troba en un context religiós amb el ritme completament canviat, encara que ocult sota un *gir teofànic* que durant un temps ha fet pensar a molts que les religions havien desaparegut refundades sota el mite de la raó il·lustrada, una obra cristiana de més de mil cinc-cents anys com la *Teologia mística* continua oferint una metodologia pel trobament amb el sagrat en l'àmbit en el qual es trobi amb tres aportacions centrals: l'agnòsia (de Déu no es pot saber res), les tenebres (només a través seu es pot entreveure el diví) i l'apofàtica (el recurs del llenguatge per acostar-s'hi sense poder-lo conèixer, anomenar-lo ni definir-lo). Caldrà veure com el Déu es transforma en el Ser en la contemporaneïtat, com les tenebres —que poden ser l'*art iconofànic*— ajuden a entreveure aquest inefable i, finalment, com el llenguatge per fer-ho pot ser, encara avui, l'apofàtic.

[221] Gabriel, Gottfried. "¿La lógica como literatura? Observaciones sobre el significado de la forma literaria en Wittgenstein". En Hadot, Pierre. (2007). *Wittgenstein y los límites del lenguaje. Op. Cit.*, p. 141.

1.2.2.2 LA TRADICIÓ APOFÀTICA A LES CULTURES ORIENTALS

La noció d'absència, buit, latència o insubstancialitat ha servit per traduir el concepte que en sànscrit s'ha anomenat शून्यता *śūnyatā*, en mandarí 空 *kōng*, en japonès 空 *kū*, en vietnamí 空 *không*, en coreà 공성 *gong-seong* o en tibetà སྟོང་པ་ཉིད་ *stong-pa nyid*, els quals intenten definir el que sabem que existeix, però del qual només podem percebre la seva evidència a través de la no existència. Aquest infinit potencial latent, que no sempre és evident, condueix una part del pensament oriental a la via negativa. L'apofatisme es fa present en el subcontinent indi durant la tradició वेदान्त *vedãnta* a l'intentar definir el ब्रह्मन् *Brahman* o l'आत्मन् *Ãtman* als उपनिषद् *Upanishads*. Encara que la seva religiositat no es basés en el nihilisme, en aquells primers textos ja apareixien nocions fonamentals sobre la vacuïtat que durant el transcurs de l'hinduisme portaran el no-res al cor del budisme.

El nihilisme inherent al budisme महायान *Mahāyāna* (el gran vehicle) que, partint dels *sūtras* de Buda, es va desenvolupar com a espiritualitat 禪 *chán* al sud de la Xina i es propagà, posteriorment, pel Japó de la mà de mestres com 明菴栄西 Myōan Eisai i 永平道元 Eihei Dōgen sota el nom de 禪 *zen* fins a arribar, més endavant, a Corea i Vietnam, també estava present al cor del taoisme xinès en la literatura de 老子 Lao zi, 庄子 Zhuang zi i 列子 Lie zi. Aquests textos i savieses fonamentals del pensament oriental utilitzen un llenguatge evasiu i negatiu per acostar-se a un no-res inefable, els primers, o al camí del 道*Dao*, els segons. El signe diferencial entre ambdós i les cultures monoteistes és el sentit de la immanència present en la vacuïtat que cal trobar en la quotidianitat. Per aconseguir aquesta trobada, no hi ha un camí clarament afirmatiu en el qual pugui ser definit sota un nom inequívoc, tampoc un llenguatge governat per la raó, només pot ser assenyalat a partir de la *iconofania* de qui ha assolit la il·luminació. Malgrat que el camí de coneixement d'aquestes tradicions orientals sigui l'experiència meditativa, la qual ha de conduir a la comprensió del tot en una vacuïtat immanent no sacralitzada que és forma sense substància i no té altre món més enllà que el d'aquí, la necessitat de desbordar el llenguatge i buscar recursos per vies negatives, com l'art o la poesia, les uneix a les tradicions místiques occidentals en la seva recerca apofàtica del transcendent en el diví, salvant les distàncies. La unió entre experiència visionària i transmissió de la *imatge iconofànica* assolida a través de llenguatges indirectes, negatius i figurats

sense passar per l'àmbit de la raó, condueix a l'exploració dels camins coincidents d'ambdues tradicions en un moment d'acostament en el pla religiós després del *gir teofànic* occidental.

A diferència del pensament occidental de tradició grecollatina i monoteista que ha girat al voltant de la noció de l'*essència* i, consegüentment, de la *presència*, com a mínim la filosofia que va de l'antiga Acadèmia d'Atenes fins a Heidegger, el pensament d'Extrem Orient es fonamentà des dels seus primers textos en la noció d'*absència*. Així i tot, ambdues cultures van transitar d'una concepció a l'altra al llarg dels mil·lennis.

L'hinduisme va marcar el trànsit entre ambdues concepcions orientals. Després del període vèdic, els उपनिषद् *Upanishads* inicien el període वेदान्त *vedānta* com a moviment crític amb la seva classe sacerdotal*;* न्त *ānta* significa fi i cim (del període vèdic). Contra una concepció de validesa absoluta del coneixement revelat als वेद *Veda* i la seva finalitat ritual, la doctrina central d'aquest nou període es basa en la concepció de la individualitat diluïda en la totalitat còsmica i en l'impossible accés racional a la realitat suprema. Aquesta realitat monàdica, que ho és tot, està centrada en el ब्रह्मन् *Brahman*, que literalment significa expansió, excedència o brot, sent el principi absolut de tot. La finalitat última de coneixement als उपनिषद् *Upanishads* és l'experiència mística que porti a la unió amb el tot-u aportant un estat d'alliberació i immortalitat. Per arribar al ब्रह्मन् *Brahman*, la raó troba el seu límit en ser una realitat inassolible. Com sosté José Luis Nogales, malgrat que l'hinduisme superficialment ens sembli politeista, és tendencialment monoteista i fonamentalment monista, o, en l'àmbit metafísic monista, en el devocional monoteista i en el popular politeista. Com a fonament central d'aquell període, el ब्रह्मन् *Brahman* s'identifica amb el आत्मन् *Ātman* (essència, alè o ser), el qual prové d'*an*, que significa respirar, sent aquesta última una noció que transcendeix de l'ego, com un absolut provinent del subjecte, mentre el ब्रह्मन् *Brahman* es refereix a un absolut objectiu. Sigui un, la concepció d'una realitat absoluta prominent del món interior, sigui el segon, aquesta realitat suprema prominent del món exterior, són sinònims als उपनिषद् *Upanishads* i els condueixen doblement a la via afirmativa i a la via negativa, catafàtica i apofàtica, en el seu intent d'aproximació.[222] Com diu de manera apofàtica el माण्डूक्योपनिषद् *Maukya Upanishad*, «No és coneixement ni no coneixement; és invisible, inefable,

[222] Sánchez Nogales, Jose Luís. (2001). "Excedencia y extinción. Aproximación a la experiencia de "Dios" en Oriente". *Almogaren, núm. 28*. p. 68.

incomprensible, indefinible, impensable, indescriptible».[223] El केनोपनिषद् *Kena Upanishad* intenta descriure el ब्रह्मन् *Brahman* com:

> El ojo no lo alcanza, tampoco la palabra y el pensamiento. No sabemos, no conocemos cómo puede enseñarse. Se trata de algo diferente de lo que conocemos, y está incluso más allá de lo desconocido.[224]

Al बृहदारण्यकोपनिषद् *Bhadārayaka Upanishad*, l'apofatisme apareix sota la fórmula नेति नेति *neti, neti* (no és això, no és allò) després de descripcions catafàtiques del ब्रह्मन् *Brahman*.[225]

Malgrat que ni el ब्रह्मन् *Brahman* ni el आत्मन् *Ātman* poden ser acceptats com un Déu monoteista, sí que poden ser entesos en el pla filosòfic com monismes i com una tendència monoteista, com s'ha assenyalat anteriorment. Encara que s'accepti així l'hinduisme, en els seus endins porta el signe de l'absència apareixent en els primers उपनिषद् *Upanishads*.

Al प्रज्ञपारमिता हृदयसूत्र *Prajñāpāramitā Hṛdaya Sūtra* o *Sūtra del cor*, escrit al segle I dC a partir dels ensenyaments de Buda i recitat diàriament per milions de budistes de tradició महायान *Mahāyāna*, es refereix al शून्यता *śūnyatā* recordant com el अवलोकितस्वर *Bodhisattva Avalokiteśvara* —el que pren el camí del Buda, en aquest cas, el de la compassió— assolí el nirvana sostingut per la perfecció de la saviesa i vivint sense vels mentals ni patiment al veure que els cinc agregats —स्कन्ध *skandhas*— eren buits:

> Aquí oh Shariputra! La forma es vacío, el vacío es forma; la forma no difiere del vacío, el vacío no difiere de la forma; lo que sea forma, es vacío; lo que sea vacío es forma. Así también son las sensaciones, percepciones, impulsos y la consciencia.
>
> ¡Aquí oh Shariputra! todos los fenómenos son vacíos. No son producidos o aniquilados, ni impuros ni inmaculados, ni incompletos ni enteros.
>
> Así Shariputra, en el vacío no hay forma, ni sensaciones, ni percepciones, ni impulsos, ni consciencia; no hay ojo, oído, nariz, lengua, cuerpo ni mente; no hay formas, sonidos, olores, sabores, tactos, ni objetos mentales; no hay consciencia de los sentidos.
>
> No hay ignorancia ni extinción de ella. Ni hay todo lo que procede de la ignorancia; ni vejez, ni muerte, ni extinción de la vejez y la muerte.

[223] Arnau, Juan. (Ed.). (s. VIII-IV a.C./2019). *Upanisad.* Vilaür, Girona: Atalanta.
[224] *Loc. Cit.*
[225] Sánchez Nogales, Jose Luís. (2001). "Excedencia y extinción. Aproximación a la experiencia de "Dios" en Oriente". *Almogaren, núm. 28*. p. 67.

> No hay sufrimiento, ni su causa, ni su cese, ni sendero de liberación. No hay conocimiento, ni logros, ni falta de ellos.[226]

Aquests pensaments essencials de la pràctica budista porten al nucli de l'ambivalència entre forma i buit de substància: la il·luminació apareix quant al desprendre's del tot, el no-res pren la forma. Sense sensacions, percepcions, impuls, consciència, sentits, cos i ment queda poc llenguatge; un només podrà acostar-se a allò amb la pràctica guiada de proposicions negatives.

En un dels múltiples intents de definir el 道 *Dao*, Lao zi recorre al llenguatge poètic de la següent manera (segons la traducció al castellà d'Iñaki Preciado):

視之不見，名曰夷；	Lo miras y no lo ves, su nombre es «incoloro».
聽之不聞，名曰希；	Lo escuchas y no lo oyes, su nombre es «insonoro».
搏之不得，名曰微。	Lo tientas y no lo tocas, su nombre es «incorpóreo».
此三者不可致詰，	Los tres no se pueden descifrar, se confunden en el uno.
故混而為一。	En el uno, lo que está arriba no es absurdo, ni confuso lo de abajo.
其上不皦，其下不昧。	Persistente, no se le puede dar nombre,
繩繩不可名，復歸於無物。	retorna siempre a la vacuidad.
是謂無狀之狀，無物之象，	Nómbralo forma sin forma, figura sin cuerpo.
是謂惚恍。	Es su nombre vaguedad.
迎之不見其首，隨之不見其後。	Lo sigues y no ves su parte de atrás, le sales al encuentro y no ves lo que en él es cabeza.
執古之道，以御今之有。	Asiendo el dao de hoy, gobiérnense los negocios del presente.
能知古始，是謂道紀。	Colegir de aquí el comienzo de los remotos tiempos, a eso llaman clave del dao.[208]

[226] Anònim. (2005) *Sutra del corazón*. Barcelona: Círculo de lectores.
[208] Lao, Zi. (s. IV aC/2018). *Los libros del Tao. Tao Te ching*. Madrid: Trotta. §14, p. 117. Trad. Iñaki Preciado Yodeta.

La *creatio ex nihilo* com principi generador de les religions abrahàmiques i la cultura grecollatina que sostè el desenvolupament de la filosofia de l'essència i la presència, va empènyer el desplegament d'un temps lineal i expansiu en les cultures occidentals, a diferència de la circularitat del temps a múltiples cultures de l'Extrem Orient, com mostra aquest fragment del *Tao* quan assenyala que «Persistente, no se le puede dar nombre, retorna siempre a la vacuidad». El moviment circular de formulacions negatives al voltant de l'inefable que portarà implícita la teologia negativa occidental per acostar-s'hi, es troba amb comoditat a l'antiguitat oriental no només com a principi d'aproximació a la seva comprensió per assolir la il·luminació, sinó també com a manera inherent de ser. Com els filòsofs i teòlegs occidentals, els savis d'aquelles regions també tenien el mateix problema per anomenar allò que pels primers desembocava en una omnipresent unitat divina i pels segons en la vacuïtat a la qual tot torna. Ambdós pensaments necessitaven desbordar el llenguatge per fer un acostament a què, en el fons, era un problema ontològic sobre el ser i el no-ser.

A diferència del *Ex nihilo fit ens creatum* de la teologia cristiana, el pensament presocràtic sostenia el principi de *Ex nihilo nihil fit*, a saber: del no-res, res esdevé. Parmènides assenyalava que del No-Ser (Res) no pot parlar-se, encara que sigui en virtut del principi que només el Ser és; el No-Ser (el No-Res) no és. El Ser ha sigut sempre (on «sempre» no significa «tot el temps», sinó eternament).[209]

En els capítols exteriors del *Zhuang zi* es tracta la qüestió del No-Ser de la següent manera:

> Luminosidad preguntó a No-ser:
>
> ¿Existís o no existís?
>
> A lo que No-ser no respondió.
>
> No habiendo obtenido respuesta, Luminosidad observó muy por menudo la apariencia de No-ser. Oscuro y vacío, en todo el día que lo estuvo mirando no lo pudo ver; ni lo pudo oír por más que prestó el oído; ni tocarlo por mucho que lo palpó.
>
> ¡Sublime! -exclamó Luminosidad-. ¡Quién pudiera llegar a semejante estado! A mí se me alcanza el no-ser, mas aún no se me alcanza la inexistencia del no-ser. Si cuando se quiere llegar al no-ser, el ser no se puede excusar, ¿Cómo se podrá llegar a semejante estado?[210]

[209] Diels-Kranz, 28 B fr. 8, 9. Parménides. (s. VI-V aC/2007). *Poema. Fragmentos y tradición textual*. Madrid: Istmo. p. 24-27.
[210] Zhuang Zi. (s. III a.C./1996). *Maestro Chuang Tsé*. Barcelona: Kairós. Libro XXII, Cap. VIII. Trad. Iñaki Preciado Yodeta.

Amb la seva particular literatura, el Mestre Zhuang desvela amb admiració la complexitat ontològica que implica la noció d'absència, fons de tot el seu pensament.

Recentment, Byung-Chul Han ha sostingut que, en aquesta dicotomia fonamental entre essència i absència, el taoisme concep el Ser com quelcom més fatigós que el no-ser: qui es fatiga, s'esforça, queda en el Ser. Només al no esforçar-se (不勤 *bu qin*) es revela el no-ser com el que és altament subtil, el que és finament meravellós (妙 *miao*).[211] El mateix pensador diferencia la substància i la vacuïtat en ambdues cultures afirmant que la substància descansa en la separació i la distinció, separant l'un de l'altre per construir un ens davant d'un altre no orientat a l'obertura, sinó al tancament. Per ell, शून्यता *śūnyatā* representa un moviment d'expropiació buidant l'ens que persevera en si mateix, que es tanca aferrant en si, creant una amplitud oberta en un moviment deslimitador. Tanmateix, segons Han, la vacuïtat no constitueix cap principi originant ni poder substancial del qual sorgeixi un efecte, cap causa primera de la qual apareix tot ens o el que té forma. Tampoc hi ha cap ruptura ontològica que l'elevi a un ordre superior de ser marcant algun tipus de transcendència anteposada a les formes que apareixen. Han veu la forma i el buit instaurat en el mateix nivell del Ser, en un estat immanent de les coses que apareixen, ja que la transcendència o el que és totalment altre no constitueixen cap model de Ser a l'Orient Llunyà.[212]

En l'art clàssic d'aquelles cultures, aquesta noció es troba sempre en un buit original que apareix en el paper en blanc o emergeix en un procés de desconstrucció de la presència en la naturalesa en la qual es captarà l'absència. En el primer cas, a la pintura que ha de preservar el buit en el paper quan es pinta exclusivament amb el negre de la tinta xinesa 水墨画 *shuîmòhuà*, que va començar a desenvolupar-se durant la dinastia Tang de la mà de pintors i poetes com 王維 Wang Wei, va arribar a la seva esplendor durant la dinastia Song i es va introduir al Japó durant el segle XIV a través de monjos budistes com a pintura zen o 墨絵 *sumi-e*, l'artista pinta a partir de la inefable expressió del buit original necessari perquè circuli l'alè, el 气 *qì*. Més enllà de crear formes, el que li importa a l'artista és saber reconèixer i trobar els espais que permetin escoltar el silenci. El 空 *kū* substancial es manifestarà als espais en blanc existents entre les formes que l'artista va generant. En paraules de María Eugenia Manrique, gràcies a l'enteniment de l'espai buit, el pintor serà capaç de donar presència a l'invisible, dins es completa la forma per assolir la verdadera plenitud, donant-li

[211] Han, Byung-Chul. (2007/2019). *Ausencia*. Buenos Aires: Caja Negra. p. 21.
[212] Han, Byung-Chul. (2002/2015). *Filosofía del budismo zen*. Barcelona: Herder. p. 58-59.

lluentor a la gran obscuritat.[213] Igual que a l'生け花 *ikebana*, la pintura 墨絵 *sumi-e* ha de mantenir l'asimetria (不均整 *fukinsei*) per transcendir la perfecció, un dels set principis de l'art zen, segons el filòsof japonès del segle XX 久松 真 Shin'ichi Hisamatsu.[214] La idea de perfecció podria ser un impediment pel ple accés al camí.

En el cas de la pintura de paisatge xinesa 山水 *shan shui* (literalment, muntanya i aigua) que, com s'aprofundirà en l'estudi comparatiu amb el sublim romàntic europeu del capítol 5, té també el seu naixement durant la dinastia 唐 Tang i la seva època d'or —durant la 宋 Song—, la presència es dilueix i és travessada per l'absència a les albes, boires i canvis bruscos de temps que fan aparèixer muntanyes entre els núvols, expressió epifànica de la bellesa a la Xina, com manifestava en altres paraules François Cheng,[215] quan el món se submergeix i emergeix prosseguint l'alè essencial, el 气 *qì*, com una alternança respiratòria que, en paraules del sinòleg François Jullien, no pretén immobilitzar-lo com a Ser i determinar-lo com a objecte, sinó que el pinta entre l'haver i no haver, 有 *you* i 无 *wu*. Jullien sosté que entre l'haver que acapara la presència i la seva completa dissolució en l'absència, el pintor capta les formes i les coses sorgint i dissolent-se alhora; les pinta en el curs, no ja segons la categoria del Ser (o de la vacuïtat), sinó d'acord amb un procés continu. Les humitats en forma de vapors i núvols d'aquelles pintures no són trivials: a l'esdevenir entre, al recobrir les formes esbossades com si es fongués el contorn dels seus límits, aquests tornen les coses evasives, comencen a diluir-les i les obren a la seva absència.[216]

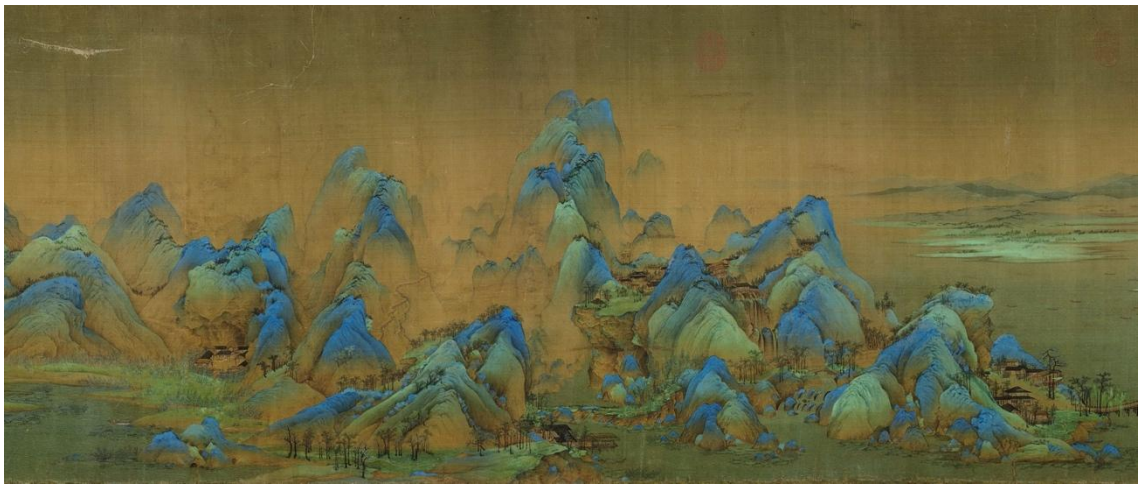


Figura 40: 千里江山. *Mil milles de rius i muntanyes*. 王希孟 Wang Ximeng, 1113.
Rollo, tinta i color sobre seda, 51.5 x 1191.5 cm. Museu del Palau, Pequín. Detall

[213] Manrique, María Eugenia. (2006). *Pintura Zen. Método y arte del Sumi-e*. Barcelona: Kairós. p. 29.
[214] Hisamatsu, Sin'ichi. (1971). *Zen and the Fine Arts*. Tokyo: Kodansha International LTD.
[215] Cheng, François. (2007). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela.
[216] Jullien, François. (2003/2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay. p. 20-21.

El nucli d'aquesta cosmovisió s'ubica en el llenguatge. El mandarí és una llengua evasiva que no manté formulacions estrictes o absolutes de negació o afirmació, l'haver i el no haver no s'oposen dramàticament, sinó que es comprenen i comuniquen com el 阴阳 *yin yang*. Si bé el verb ser pot utilitzar-se per afirmar o negar (是 *shì*/不是 *bù shì*), la seva connotació ontològica és tènue; de fet, no s'usa com a funció copulativa amb l'atribut, aquest es presenta enllaçat directament al subjecte. Per exemple, l'expressió «Ell és gran» es diu simplement «Ell gran» (他大). En canvi, el verb haver s'usa habitualment per afirmar i negar en la llengua mandarina, 有 *yǒu* / 没有 *méi yǒu*. L'expressió d'aquesta concepció metafísica apareix en la pintura i en la poesia quan l'artista no fa ressaltar la clara diferenciació objectual, més aviat evadeix la marca distintiva mostrant la naturalesa semiclara i semiobscura per no extreure'n la seva presència. En la pràctica 坐禅 *zazen*, la meditació asseguda del zen, que, com s'ha dit, provenia del 禪 *chán* que va néixer i travessà la Xina taoista per arribar i desenvolupar-se com a pràctica budista al Japó, la persona asseguda en postura de lotus de cara a una paret o una cortina[217] ha de mantenir els ulls semioberts -o semitancats- mirant al terra que té davant seu; a saber: per arribar al silenci mental no hi ha d'haver un negre visual ni una llum extrema, l'absència d'imatges apareix entre l'haver i el no haver de la semivisió. Les boires, bromes o l'ambient humit present a la major part de la Xina apareix en la seva pintura d'arrels taoistes i budistes gestant un llenguatge negatiu i evasiu, el qual permet assolir la visió a través de l'absència. No deu ser casualitat que la Xina sigui l'Imperi del Mig (中国); el caràcter 中 *zhong* (centre) és molt present en el seu llenguatge i en la seva cosmovisió immanent de tintes mitges, harmonia dels contraris i manca d'absoluts (国 *guó* significa país o imperi). La importància de les pintures de paisatge 山水 *shan shui* recau sempre en aquells espais que s'obren al buit normalment entre aigües i cels bromosos en un període -cal recordar- en el qual el budisme 禪 *chán* es desenvolupava en terres taoistes abans de passar a ser zen al Japó.

François Jullien sostenia que aquesta ambivalència que hi ha entre emergir i submergir-se en la pintura xinesa és el que assenyala el fet que aquella cultura no es va endinsar en una noció d'un més enllà, sinó d'un més aquí, pel fet de no haver pres el camí de l'ontologia per respondre a la inquietud identificadora del «Què és?», del *ti esti*, «al no haver desenvolupat tampoc una teologia per omplir dogmàticament la falta d'una absència que, altrament, es reconeixeria com a abissal (mai ha fet sacrificis al culte de la presència, ni en relació amb el

[217] En el cas dels practicants que segueixen l'escola 曹洞宗 *Sotō* de la tradició zen. En canvi, els que segueixen la pràctica de l'escola 臨済宗 *Rinzai*, practiquen el *zazen* asseguts cara a cara al 禅堂 *zendo* (sala de meditació).

Ser ni en relació amb el Déu)».[218] Byung-Chul Han afegí que si el pensament que busca el perquè troba la quietud en el fonament últim de les coses, el budisme zen aspira a un altre tipus de quietud suprimint la pregunta del perquè del fonament. Aquest pensador afirmava que al Déu de la metafísica com a fonament últim se li contraposa una fèrtil falta de fonament.[219] «Flores rojas florecen en una grandiosa confusión». És a aquesta quietud singular que apunta la frase del Zen:

> Ayer, hoy, es como es. En el cielo sale el sol y se pone la luna. Ante la ventana se alza la montaña en la lejanía y fluye el profundo río.[220]

Han insistia sobre la immanència radical del budisme zen en la qual ni es dirigeix cap amunt ni gira al voltant d'un centre o d'un fonament, sinó que qualsevol ser constitueix un centre, sense cap mena d'exclusió, sent reflex del tot: el Ser es des-*interioritza* obrint-se sense límits a una amplitud mundana. Si 道元禅師 Dōgen Zenji deia que hem de veure l'univers sencer en un sol gra de pols,[221] Han afirmava que si el món cap en un gra de pols està buit de tot sentit teològic i teleològic; buit, també, per no estar ocupat ni per Déu ni per l'ésser humà, ni per la complicitat entre ambdós. La vacuïtat radical del zen no ofereix cap fonament en el qual cerciorar-se ni agafar-se. Habitar un lloc sense fonament, fer del no-res la casa i canviar el gran dubte pel sí, són els girs particulars de la força única del zen, segons aquest filòsof budista. No hi ha altre món on fugir.[222]

Com simbolitza el 阴阳 *yin yang*, l'alternança de complementaris al pensament xinès els imbrica tots dos de manera natural sense arribar a una contrastada oposició; la seva imatge simbiòtica així ho mostra. Segons François Jullien, l'emergència i immersió associada al moviment respiratori neutralitza la bretxa entre la presència i l'absència portant aquella influent cultura a un pensament ben diferent del ontoteològic hereu de l'antiga Grècia. El trànsit entre inspiració i expiració es complementa dinàmicament a l'estar un dins de l'altre de manera contínua i comunicativa. Del que és més profundament ocult i insondable s'extreu una atmosfera d'indeterminació i infinitud. Mentre que el 阳 *yang* promou el que és *manifest* exhibint cap a fora, el 阴 *yin* manté el que és ocult al tancar la figuració en l'interior. Jullien sosté que aquesta dimensió invisible cap a la qual ens obre la pintura xinesa no és un invisible metafísic l'ordre del qual és intangible, es tracta de la part oculta i contrària que va conjunta

[218] Jullien, François. (2003/2008). *La gran imagen no tiene forma. Op. Cit.* p. 27.
[219] Han, Byung-Chul. (2002/2015). *Filosofía del budismo zen. Op. Cit.* p. 27.
[220] *Ibid.*, p. 120.
[221] Dôgen, Eihei. (s. XIII/2015). *Shobogenzo*. Barcelona: Kairós.
[222] Han, Byung-Chul. (2002/2015). *Filosofía del budismo zen. Op. Cit.* p. 24-25.

a tota manifestació. Sent el que és interior, el que és ocult sense fons, font de misteri i d'atracció, és el que, al cobrir la figuració d'absència, enriqueix la presència alliberant-la de la seva esterilitat; l'amplia, la tensa i la torna fructífera.[223]

石涛 Shitao, poeta, cal·lígraf, pintor i teòric de l'art durant la dinastia Qing, concloïa que quan es contempla no hi ha forma, però quan s'escruta hi ha coherència. Simultàniament, hi ha i no hi ha: no hi ha manera de contemplar, però hi ha coherència que cal escrutar. La fórmula mereix ser retinguda, ja que invita a percebre la figuració tornant a la font oculta del que és visible, en l'anterioritat de la forma, en el fons de la pintura, d'on mana l'únic i primer traç.[224]

El 气 *qì* o alè essencial que, com la dinàmica respiratòria, situa metafísicament aquelles cultures entre el 阴 *yin* i el 阳 *yang,* en l'ambivalència entre l'haver i el no haver, movent-se en l'espai de l'absència, i que, en l'àmbit físic, és practicat amb tècniques com el 气功 *qìgōng*, el taitxí o la medicina tradicional, mostra paral·lelismes no només amb el प्राण *prāna* de l'hinduisme, sinó també amb el πνεῦμα *pneuma* de l'antiga Grècia.

Als वेद *Veda* i al छान्दोग्योपनिषद् *Chandogya Upanishad* dels segles VI-VIII aC ja apareix el terme प्राण *prāna*, que serà traduït de la mateixa manera que el 气 *qì* xinès: l'alè vital o la respiració essencial, motor que impregna tots els nivells de la realitat.

Per la seva banda, la πνεῦμα *pneuma*, present durant l'època presocràtica com a ἀρχή *arché* de la φύσις *physis*, o principi original, en Anaxímenes, va ser una noció fonamental a l'antiga Grècia de dues formes. L'accepció física fou entesa com a respiració primordial, de la mateixa manera que el 气 *qì* xinès o el प्राण *prāna* hindú. En l'àmbit purament religiós, la πνεῦμα *pneuma* fou entesa com a esperit o ànima, fins al punt de traduir el concepte hebreu de רוח *ruach* (noció equivalent a aquests conceptes) per l'Esperit Sant en la traducció del Nou Testament al grec.

Així com el pensament místic monoteista ha sigut persistentment loquaç parlant de l'inefable gràcies al desenvolupament de la via negativa, tradicionalment, el zen ha sigut una espiritualitat sense paraules ni cap possibilitat de teoritzar-se al ser una experiència de

[223] Jullien, François. (2003/2008). *La gran imagen no tiene forma. Op. Cit.* p. 33 i 35-37.
[224] *Ibid.*, p. 38.

coneixement pràctica fruit d'un procés meditatiu. Igualment, més enllà de la seva intrínseca comprensió, en les seves conferències a Eranos publicades com *Hacia una filosofía del budismo zen*, 井筒俊彦 Izutsu Toshihiko afirmava que el zen posseeix un gran potencial per crear un pensament filosòfic. Aquest pensador japonès sostenia que el silenci zen estava prenyat de paraules, un silenci que s'expressa en paraules amb un llenguatge que emergeix dels abismes del mateix silenci. El llenguatge emergent de la presa de consciència zen de la realitat, era descrit ontològicament per Izutsu com un esdeveniment d'autoarticulació de la no-articulació. Segons això, el silenci es transforma en llenguatge quan la unitat primordial de la no-articulació s'articula fora de si mateixa i entra en la dimensió de les paraules. Aquest pensador sostenia que l'únic que compta als ulls del zen és el llenguatge considerat sota aquesta llum, a saber: el llenguatge que emergeix directament de l'experiència zen de la realitat com a activitat autoarticulant d'allò no articulat.[225]

Les consideracions d'aquest pensador oriental van dur-lo a sostenir que, encara que fos així, un llenguatge similar podria ser sotmès a una anàlisi intel·lectual elaborada com una forma de filosofia. Aquesta investigació sumarà les seves aportacions a les introduïdes sobre la revelació en l'apartat 1.1.4,[226] en les quals s'analitzava com procés clau per l'esdeveniment del *gir teofànic* occidental i la síntesi espiritual contemporània entre aquestes cultures i les espiritualitats orientals. Per comprendre aquest nou període en el qual el sagrat s'ha refugiat en les formes abstractes de l'apofatisme, la filosofia de la revelació defensada en aquell apartat anterior sostenia que per retornar i comprendre l'estat previ a la revelació cal concebre l'adualitat que l'espiritualitat oriental ha mantingut des de les seves bases vèdiques a partir de l'antiga doctrina अद्वैत वेदान्त *advaita vedānta* i el pensament occidental va retrobar a partir de la reforma luterana i la Il·lustració quan, gràcies a les crítiques kantianes, Friedrich Schleiermacher va ubicar el fenomen religiós més enllà de l'enteniment en no cabre en conceptes esquemàtics que l'operen sinó en l'estat previ a la separació d'objecte i subjecte.[227] Per a l'Occident modern acomplint el *gir teofànic*, la religió passava a ser un sentiment perquè si l'objecte de la religió era infinit no podia ser contraposat a un subjecte, el qual limitaria aquest objecte. D'aquesta manera, la comprensió d'aquell infinit només arribaria amb la restitució de la unitat original de la consciència que precedeix la dicotomia entre subjecte i objecte, unitat en la qual el jo i el món són la mateixa cosa. El coneixement religiós opera en un altre camp diferent del dels conceptes, sorgeix en el dels sentiments i la intuïció dissolent

[225] Izutsu, Toshihiko. (1979/2009). *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid: Trotta. p. 11.
[226] Vegeu p. 118-126.
[227] Schleiermacher, Friedrich D. E. (1799/1992). *Sobre la religió*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

el dualisme entre subjecte i objecte per arribar a un sentiment intuïtiu de dependència respecte a l'Etern, l'Infinit, l'Absolut, l'U i el Tot.

Izutsu també fixa l'anul·lació de la separació entre el subjecte i l'objecte com a operació clau del zen per concebre la unitat metafísica de totes les coses. Aquesta operació passa per la mort del propi jo, el subjecte autosubsistent que fa impossible observar l'objecte des de fora, i pel renaixement en una dimensió de la consciència totalment diferent. D'aquesta manera, el món es revela davant els nostres ulls en estreta conformitat amb l'estat efectiu de la nostra consciència.[228] De fet, per aquest pensador, el budisme zen comença posant en dubte el principi d'identitat. La manera essencial de conèixer que significa delimitar la naturalesa d'una cosa en una identitat formada per límits i diferenciada d'altres, com l'aproximació empírica i escolàstica ha empès les cultures occidentals a l'essencialisme que afirma que A és A perquè la seva essència és ser A. Aquesta és la delimitació ontològica que fixava el pensament occidental i que en el budisme en general es coneixia com a स्वभाव *svabhāva*, l'essència intrínseca o la naturalesa pròpia. Totes les escoles del budisme van combatre des dels seus inicis aquest tipus d'aproximació al món i el van denunciar com a hàbit mundà, लोकव्यवहार *lokavyavahāra*. Entre les tres doctrines bàsiques de l'ensenyament de Buda, hi havia el सर्वे धर्माः अनात्मन् *Sabbe dhammā anattā*, a saber: totes les coses estan mancades d'ego. Cap de les coses existents posseeix स्वभाव *svabhāva*, essència autosubsistent i permanentment fixa.[229] Malgrat tot, la ment *essencialitza*, pensa formant essències, i el budisme n'és conscient. El que aquesta espiritualitat porta més enllà és l'absència de limitacions: les coses han de ser vistes en la seva indeterminació. A la Xina es va encunyar un terme per anomenar la no-ment, 無心 *wu xin*: només quan ens aproximen a una cosa amb la no-ment, la cosa revelarà davant els nostres ulls la seva pròpia realitat original. En el límit extrem de totes les negacions d'una realitat, és a dir, la negació persistent de les diferents concepcions d'una cosa, de cop l'extraordinària realitat d'aquella cosa emergeix dins la nostra ment. Dins el budisme, aquesta operació és coneguda com l'aparició de प्रज्ञा *prajñā*, la consciència transcendental o no-discriminant. Això no deixa de ser una operació epistemològica apofàtica, la negativitat d'una cosa inefable condueix a una extraordinària concepció de la seva realitat. Aquesta és la consciència transcendental o no-discriminatòria que introdueix el budisme. Segons Izutsu, la realitat apareix en la seva frescor original de la primera creació del

[228] Izutsu, Toshihiko. (1979/2009). *Hacia una filosofía del budismo zen. Op. Cit.* p. 20-21.
[229] *Ibid.*, p. 22-24.

cel i de la terra quan activem l'estat de la no-ment, la mateixa actualització de la no-ment és el punt central de tot el sistema.[230]

無心 *wu xin*, la no-ment, no és un estadi passiu o apàtic de la ment. Ans al contrari, la ment està en alt estat de tensió en el qual opera amb la seva màxima intensitat i lucidesa. Hi ha una expressió zen que diu que, en aquest estat, la consciència s'il·lumina a si mateixa en la intensa resplendor de la seva pròpia llum. És en aquest estat en el qual la ment coneix el seu objecte tan perfectament que no queda cap consciència de l'objecte; la ment tampoc és conscient del mateix acte de conèixer l'objecte. El gran art de la cultura xinesa o japonesa, com la cal·ligrafia, la pintura i la poesia, han desenvolupat els seus models originals en major o menor grau sota la influència de l'esperit de la no-ment.[231]

Els estats conscients i inconscients que produeixen l'estat de la no-ment exemplificats per l'art van conduir Izutsu a introduir la noció de la *supraconsciència*. Per exposar tal estat, aquest pensador oriental parlava de la identificació entre el ser del músic i la música que toca. En altres paraules, el músic és la música. Segons això, el músic no està en un estat inconscient quan toca; al contrari, no només és conscient de la música que interpreta sinó que la seva consciència es troba al límit extrem d'il·luminar-se a si mateixa. La tensió estètica de la seva ment recorre tant intensament el seu ser que, per paradoxal que sembli, segons Izutsu, és tan plenament conscient de sentir-se identificat amb la música que no és conscient del seu acte de tocar. A diferència de la consciència i la inconsciència, aquest és l'estat que ell anomena *supraconsciència*.[232]

El zen proposa que l'ésser humà cultivi en si mateix l'estat de no-ment de forma sistemàtica perquè es converteixi en el seu estat normal de consciència per poder percebre les coses, el món sencer del Ser des d'aquesta posició avantatjosa. Centrant-se en la vacuïtat i l'absència d'ego de totes les coses, el वज्रच्छेदिकाप्रज्ञापारमितासूत्र *Sūtra del Diamant* es refereix a l'estat de *supraconsciència* —com l'anomena Izutsu— de la següent manera:

> Nunca se debería dejar emerger una mente que se demore.
> Una mente así que no se demora se debería dejar emerger.

[230] Izutsu, Toshihiko. (1979/2009). *Hacia una filosofía del budismo zen. Op. Cit.* p. 24.
[231] *Ibid.*, p. 25.
[232] *Loc. Cit.*

La ment que es demora és la que s'aferra als objectes. El *sūtra* remarca que no s'ha de deixar aflorar aquesta consciència *essencialitzant*, sinó que cal deixar que sorgeixi una ment que no s'adhereixi a cap objecte en la seva delimitació essencial. Per Izutsu, la qüestió no és només reprimir el naixement de la consciència *objectualitzadora* i anul·lar-la, cal deixar que emergeixi primerament una ment que, tot i ser plenament conscient de si mateixa i de les coses exteriors, no hi reconegui cap essència autosubsistent.[233]

Durant el segle XX, múltiples pensadors han establert paral·lelismes entre el no-res de la mística del Mestre Eckhart amb el buit del zen. Aquesta analogia va ser buscada, sobretot, per pensadors alguns pensadors japonesos de l'Escola de Kyoto atrets per l'estela de nihilisme que va reincorporar Martin Heidegger al pensament europeu.

En el text que va escriure sobre el budisme zen, Byung-Chul Han elabora una nova comparativa entre el Mestre Eckhart i el zen. Segons aquesta, tot i assimilar un no-res el primer, la seva via negativa d'acostar-se a Déu el du a constituir aquest buit com a substància extraordinària més enllà del món predicatiu. En canvi, en la vacuïtat del zen hi veu pura immanència. El Jo soc el que soc (YHWH) del Déu monoteista, per Eckhart es caracteritza pel gir de plegar-se sobre si mateix, un descansar i estar ferm sobre si mateix. Es tracta d'una estructura de reflexió sobre el jo aliena al budisme zen, el qual no es condensa per constituir un jo. La vacuïtat del zen està buida d'aquest sufix autoreflexiu *-se* de plegar-se (plegat sobre si) de la interioritat, o el fet d'agradar-se, gaudir-se o estimar-se que Han veu en el Déu monoteista per buidat que estigui. [234] Han veu una vida interior del Déu d'Eckhart determinada per un afany d'esdevenir i d'acció que no existeix en el zen, el qual es caracteritza per un desprendre's d'un impuls etern. La vacuïtat del zen no té plenitud en si, no posseeix interioritat plena que pugui vessar cap a fora.

El buidat de Déu que demana Eckhart comporta negar qualsevol imatge de Déu en favor de la nítida substància. Tota aproximació representativa a Déu fa que Ell surti de l'ànima. Tan sols en aquest interès, es mostra Déu tal com Ell és en si mateix. Byung-Chul Han recorda que aquest matar Déu d'Eckhart és pròxim a les conegudes paraules de 臨濟義玄 Linji Yixuan quan deia que si trobes Buda, has de matar el Buda. El matar budista no és per assolir una transcendència que irradia més enllà de la imatge morta, sinó que fa brillar la immanència. Es tracta d'una brillantor que no és causada per una substància nítida i pura que és el Déu d'Eckhart sense cap vestit, sinó el fet de dir en el no dir, un silenci que es produeix a favor d'una essència inefable per damunt del que és expressable. L'esplendor no cau de

[233] Izutsu, Toshihiko. (1979/2009). *Hacia una filosofía del budismo zen. Op. Cit.* p. 26.
[234] Han, Byung-Chul. (2015). *Filosofía del budismo Zen. Op. Cit*. p. 33-36.

dalt, és més aviat la brillantor de les coses que apareixen, l'esplendor de la immanència. Cal recordar que el 悟り *satori* no és un estat extàtic en el qual l'ésser humà s'agrada amb la unió amb Déu, en una estructura narcisista per tornar en si, segons Han, sinó un despertar a l'ordinari. No es desperta a un extraordinari allà, sinó a un antiquíssim aquí, a una profunda immanència prèvia a la separació entre subjecte i objecte. Res és sagrat.[235]

[235] Han, Byung-Chul. (2015). *Filosofía del budismo Zen. Op. Cit*. p. 40-43.

1.2.3 LA FORMA ARTÍSTICA SORGEIX DE LA SEVA CONDICIÓ LIMÍTROF ENTRE IDOLATRIA I ICONOCLÀSTIA

> Nadie, sólo Él mismo, puede verle. Nadie, sólo Él mismo, puede asirle. Nadie, sólo Él mismo, puede conocerle. Nadie salvo Él puede ocultarle. Él se ve y se conoce a Sí mismo. Su velo impenetrable es su propia Unidad. Él mismo es su propio velo. Su velo es su propia existencia. Su Unidad la vela de forma inexplicable.
>
> Ibn 'Arabi[236]

Com s'ha introduït a l'apartat 1.2, la tradició islàmica diu que la pau de Déu està velada per setanta mil cortines de llum i de tenebres sense les quals la seva mirada consumiria a tot aquell que pogués atènyer. Aquestes cortines corresponen al terme àrab حجاب *hiyab*, que significa amagar, ocultar i fins i tot separar. La composició *Al-hiyab* designa el vel que separa a l'home o al món de Déu. La mateixa noció origina termes com pantalla i és, també, la paraula utilitzada per designar el vel que cobreix el cap i el pit de les dones musulmanes davant la presència de qualsevol persona que no sigui de la seva família més pròxima.

La impossibilitat compartida per les religions monoteistes de crear una imatge de la divinitat implica que tota representació ha de ser prohibida, velada o tractada amb extrema cura. Com s'ha comentat anteriorment,[237] a l'Èxode es llegeix que Moisès, després de tenir contacte diví al Mont Sinaí, va haver de velar-se la cara per parlar al poble hebreu, que, durant la seva llarga espera, havia iniciat la idolatria de vedell d'or. En el cas del profeta dels musulmans, Mahoma, ha de ser representat amb la cara velada. El simbolisme del حجاب *hiyab* significa que el vel pot ser intermediari necessari per accedir al coneixement en tamisar la llum per fer-la perceptible. A la tradició sufí, el dervix gira buscant la proximitat amb Déu tot establint un eix vertical a través de la seva dansa sagrada. Entén que Déu és més pròxim a ell que ell a Déu. Aquests ballarins místics reformulen la dita musulmana dient que hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però no n'hi ha cap entre jo i tu. El cristianisme que va vèncer les lluites iconoclastes va ser-ne l'excepció justificant la possibilitat de la imatge de Déu en la seva encarnació humana que havia viscut amb tots els equilibris que comporta, com s'ha analitzat àmpliament.

[236] Arabi, Ibn. (s. XII/2016). *Tratado de la Unidad*. Barcelona: Sincronía. p. 20.
[237] Vegeu l'apartat 1.2.2.1, p. 157-171.

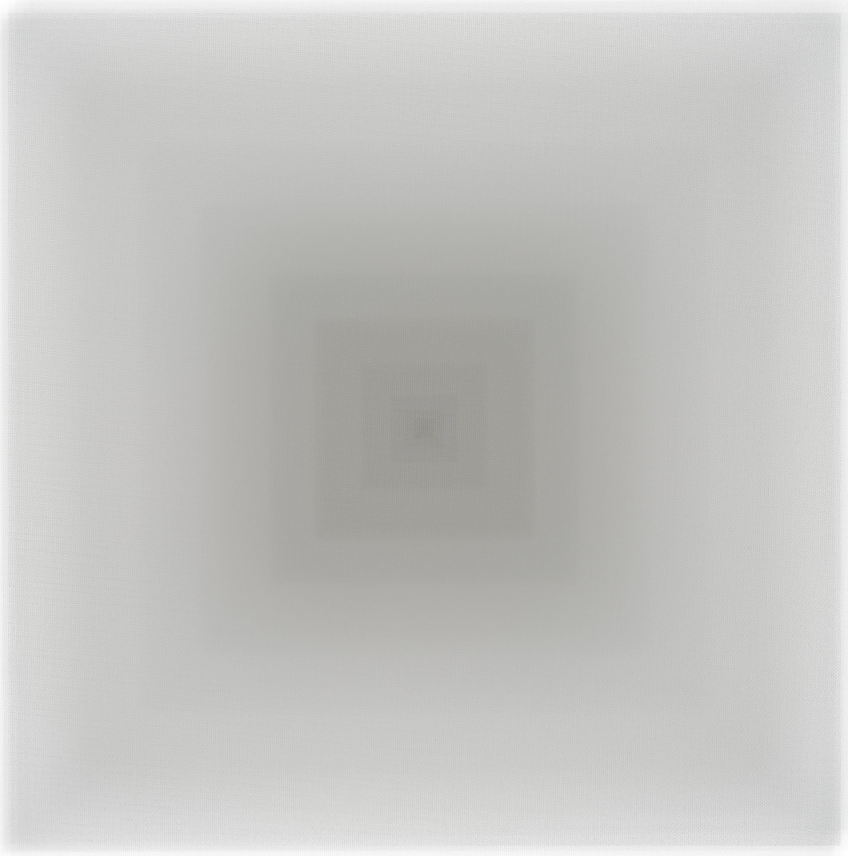


Figura 41: *Setanta mil vels II.* Joan Villaplana, 2018
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 150×150 cm

Davant el desafiament d'acostar-se al sagrat i retre compte d'ell, les diferents tradicions espirituals han mantingut una irresoluble tensió entre la idolatria i la iconoclàstia. Tractar el Déu dels monoteismes, el道*Dao* o el no-res de les tradicions orientals, demana vorejar els límits del llenguatge i de la forma fins a desbordar-los. És a dir, transitar per ambdós costats del límit; un desbordament entre aquests extrems basats en l'ocultació i desocultació de la realitat, com l'acte de la creació artística ha d'obrar. Es tracta d'una tensió provinent de les tradicions espirituals que fonamenta la forma artística en plantejar permanentment els seus límits. Pensar Déu, l'u, el tot o la vacuïtat és especular sobre els límits del dir i l'obrar. Estar als límits del llenguatge és definir la forma per llavors deixar-la estar en un altre lloc, com la il·luminadora escala de Wittgenstein, que cal llençar un cop s'hi ha pujat. La tensió entre idolatria i iconoclàstia s'ubica en els fonaments de la creació artística, és la seva font generadora de forma i sorgeix de la tradició espiritual. Martin Buber deia que la capacitat de l'ésser humà per aprehendre el diví en imatges és imperfecta en la mesura en que també ho és la seva capacitat per trobar-se amb una realitat absolutament independent d'ell mateix.[238]

Lluís Duch sostenia que aquesta problemàtica ha provocat la crítica genuïnament religiosa de la religió en veure que les manifestacions de l'Incondicionat són elles mateixes condicionals i estan condicionades, la qual cosa significa que, en realitat, el desvelen i l'oculten alhora. La consciència de la condició religiosa es caracteritza per aquesta irresoluble manifestació i reducció de l'absolut gairebé sempre en formes relatives, condicionals i provisionals de caràcter textual, a diferència de la filosofia, que segons el mateix Duch, té matisos reduccionistes al pretendre eliminar l'ambigüitat i l'equivocitat de les percepcions mitjançant el recurs de la universalitat i les abstraccions pròpies del concepte; cal extrapolar aquí, també, als discursos artístics hereus del conceptualisme modern. En això recau la importància decisiva de la tensió mai resolta del tot entre el *Deus absconditu*s i el *Deus revelatus*, entre l'*homo absconditus* i l'*homo revelatus*. Aquest teòleg i monjo de Montserrat sostenia que cal mantenir els termes idolatria i iconoclàstia amb la màxima intensitat perquè l'*homo religiosus* pugui experimentar i expressar la veritat i el sentit del fenomen sagrat que se li manifesta. La idolatria mostra la seva actualització a través de les imatges amb el risc d'identificar-s'hi i convertir l'ésser humà en un idòlatra d'imatges tallades i nuvolosos conceptes. La iconoclàstia promou la destrucció de tota imatge a fi d'assolir la unió amb el sagrat, la qual cosa significa que l'*homo religiosus* pot prescindir de mediacions. D'aquesta manera, segons Duch, la iconoclàstia pot tenir parentesc amb el *logos* al desconfiar de les impressions sensorials

[238] Buber, Martin. (1952/2002). *Eclipse de Dios*. Salamanca: Sígueme. p. 42.

atribuint al concepte una capacitat real per expressar la totalitat de la realitat. Tanmateix, en la modernitat s'ha donat una inversió consistent en què la conceptualització esdevé idolàtrica i el concepte s'ha convertit en el seu ídol,[239] com s'ha manifestat àmpliament en l'art conceptual des dels inicis del segle XX fins a introduint-se al cor del discurs postmodern.

L'ambivalència entre idolatria i iconoclàstia evita els extrems del dogmatisme i l'escepticisme, els quals, habitualment, condueixen al silenci, ja sigui desemparaulant deshumanitzadament, els primers, o per la impossibilitat d'un llenguatge perfecte els segons. Així, Duch deia que no és infreqüent que el dogmatisme es transmuti en escepticisme i l'escepticisme en dogmatisme. Segons aquesta visió, l'*homo religiosus*, en canvi, parla amb que li ha sigut donat, conscient de la insuficiència i relativitat de les seves pròpies paraules davant la insalvable distància entre aquestes i el fenomen sagrat del qual ha de donar testimoni. Lluís Duch concloïa que el que caracteritza als autèntics *homo religiosi* és la seva persistent relació amb la Realitat. Una realitat que comporta la dimensió del misteri que no pot ser reduït a dogmes, morals i propostes institucionals de la religió oficial. La profunditat d'aquest misteri no pot ser formalitzada d'una vegada per sempre, sinó que ha de ser experimentada de nou sense interrupció, la qual cosa exigeix un qüestionament constant del que ja s'ha viscut i expressat.[240]

L'*artista iconofànic*, com a *homo religiosus* que insinua el desconegut, també ha de mantenir una persistent relació amb la realitat. Així mateix, des de les seves primeres intervencions a les parets de les coves fins a les seves últimes mostres contemporànies, ha de mostrar el desconegut com el que li ha sigut donat, conscient de la insuficiència i la relativitat de les seves pròpies imatges davant la insalvable distància entre aquestes i el sagrat del qual ha de donar testimoni, extrapolant els pensaments de Duch sobre l'*homo religiosus* a l'artista. L'abstracció i l'estètica negativa prendran aquest camí provinent de la capacitat visionària per *representar* aquella essència primera del Ser manifestada en la *iconofania* de manera incondicionada —prèvia a tota intel·lecció, llenguatge o coneixement— en una tensió entre iconoclàstia i idolatria, com habitualment han fet les místiques tradicionals a través de llenguatges figurats com el de la poesia, per transitar únicament sobre la fina vora del visible i l'invisible, ocultant i desocultant, resseguint el perímetre del que no pot prendre forma, però sí que pot ser intuït.

[239] Duch, Lluís. (2012). *La religión en el siglo XXI*. Madrid: Siruela. p. 48-49.
[240] *Ibid*., p. 50.

D'aquesta manera, i com s'ha anunciat en analitzar la revelació a l'apartat 1.1.4, l'*art iconofànic* no fonamentat en el concepte ha de ser capaç de rebre i transmetre la revelació en mantenir el Ser en el seu llenguatge *representant* la *imatge iconofànica*, coneixement de l'Etern, Infinit, U o Ser. L'experiència visionària de l'art materialitzada és una acció que aporta coneixement transcendental en l'àmbit previ a la separació entre objecte i subjecte quan la revelació sorgeix com *iconofania* i aquesta és tornada a *presentar* per mitjà de la *representació* en un llenguatge que sigui capaç de mantenir el Ser en el seu límit gràcies a desbordar els seus propis llenguatges en via negativa o de manera abstracta. Aquestes formes artístiques permeten vorejar els seus límits mostrant el que queda fora de si mateix, el tot, mantenint, així, el Ser en la seva forma. Com s'ha sostingut, aquest últim matís és el que reintegra l'artista al món del coneixement vertader que Plató va intentar apartar fa dos mil cinc-cents anys.

La forma artística sorgeix d'aquesta condició limítrofa, entre idolatria i iconoclàstia, ja que el Ser habita en el llenguatge, en la forma, de la mateixa manera com ho fa el buit, शून्यता *śūnyatā*, tal com recorda el प्रज्ञपारमिता हृदयसूत्र *Sūtra del cor* recitat diàriament per milions de budistes de tradició महायान *Mahāyāna* afirmant que la forma és buit i el buit és forma, el 道 *Dao* que cal anomenar-lo forma sense forma, figura sense cos que no se'l pot anomenar, ja que sempre retorna a la vacuïtat, segons va escriure Lao zi, o com el llenguatge és la casa del Ser i en el seu estatge habita l'humà, com recordava Martin Heidegger en reclamar el Ser que es desoculta segons l'antiga αλήθεια *alēthia* grega.

1.3
CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 1

L'anàlisi dels vincles existents entre l'esfera sagrada i l'acte creatiu duta a terme fins aquí condueix a tretze conclusions inicials que han de servir de pilars per a la resta d'investigació i convertir-se en les diferents tesis que aportaran les conclusions finals. Aquestes conclusions prèvies epistemològiques, estètiques, ontològiques i teològiques, que sorgeixen d'aquesta primera part, han de permetre sostenir una proposta que parteix de la primera, l'epistemològica, per comprendre que un dels sentits fonamentals d'aquesta investigació és demostrar que l'accés a les qüestions ontològiques i teològiques pot tenir la gènesi en el coneixement sorgit de l'exercici espiritual com a protoexperiència estètica. Si el coneixement místic es fonamenta en una experiència visionària prèvia a qualsevol acte cognitiu i es manifesta en formes irresolublement relatives, condicionals i provisionals, el coneixement provinent de l'art pot tenir el mateix origen i funcionar de manera anàloga quan aquest no sorgeix del pensament. Així mateix, tal com funciona l'exercici espiritual, la forma de coneixement provinent de l'experiència que ofereix la creació artística és una via de comprensió del Ser i el sagrat inversa a un sistema intel·lectiu com el filosòfic, el qual probablement començaria per la teorització d'una ontologia continuaria per una epistemologia per acabar amb una proposta ètica i estètica, que té matisos reduccionistes perquè pretén eliminar l'ambigüitat i l'equivocitat de les percepcions a través del recurs a la universalitat i les abstraccions pròpies del concepte. Com en el cas de fer-ne imatge, conceptualitzar el Ser i el Déu és concretar l'etern i l'infinit amb un nom i atributs, quan el que és U no pot tenir imatge, ni nom, ni concepte, que derivi de la unitat sense perdre's irreversiblement.

CONCLUSIÓ 1.1: EL GIR TEOFÀNIC D'OCCIDENT CONNECTA LA MODERNITAT AMB EL PRIMITIVISME I LA CULTURA DE L'EXTREM ORIENT

El paral·lelisme entre la creació contemporània sorgida de la revolució moderna i les imatges primitives va més enllà del seu esperit fundacional: prové d'una proximitat estructural de les seves espiritualitats. La caiguda dels teismes en la cultura europea els darrers dos segles no va significar la fi de les religions, com s'havia anunciat, sinó una transformació que ha comportat un desplaçament de la qüestió religiosa passant d'una transcendència vertical a una d'horitzontal en tenir un *Deus absconditus* o un Déu difús immers en àmbits fora dels temples. L'estudi d'aquesta metamorfosi religiosa contemporània ha introduït la noció de *gir teofànic*, és a dir, el gir perpendicular de la concepció del sagrat ocorregut a conseqüència de la decadència dels teismes i la secularització occidental que va fer passar d'una relació vertical amb el sagrat a una noció immanent, horitzontal i difusa per ocupar espais allunyats de la religiositat tradicional. El fet que el sagrat s'allunyés dels temples significava que podia penetrar en àmbits aliens a la religió de manera difusa o oculta posant en dubte la secularització i la laïcitat a causa de les pulsions religioses que podien estructurar-les. D'aquesta manera, la primera conclusió és que aquest tomb perpendicular del fenomen religiós, que aquí s'anomena *gir teofànic*, és el que aproxima l'espiritualitat postsecular del món occidental a l'hipotètic xamanisme paleolític i a les espiritualitats de l'Extrem Orient.

Addicionalment, aquest retorn a una horitzontalitat del sagrat connecta amb la cultura oriental ampliant aquesta hipòtesi. Transmutar el que és infinit en finit també ha sigut la tasca de l'art oriental. Des d'una concepció immanent de la realitat no teista, la tradició d'origen taoista que es va barrejar amb el budisme महायान *mahāyāna* va orientar la pintura cap al paisatge com a màxima expressió d'un afany de comunió amb la natura a través de la vacuïtat on l'humà s'ubica com a subtil centre, al representar-lo minúsculament com a epicentre d'una natura infinita, a diferència del protagonisme que li atorgà el transcendent humanisme renaixentista, el qual mostrava una figura humana de grans proporcions amb un fons natural limitat, seguint les regles de la mimesi i la bellesa grega. Com es veurà posteriorment al capítol 5 amb l'estudi que presentarà aquesta investigació sobre els paral·lelismes existents entre l'espiritualitat subjacent en l'estètica contemporània occidental del sublim hereva del Romanticisme i l'estètica oriental a través del tractament de la natura basada en la pintura

tradicional 山水 *shan shui*, existeix una forta connexió formal entre les dues estètiques a causa de la proximitat espiritual actual apareguda a partir del *gir teofànic*. El paral·lelisme sorgeix d'aquesta transformació religiosa esdevinguda a Occident que ha comportat un sentit immanent del sagrat pròxim al de les espiritualitats orientals; això explicarà l'interès occidental d'avui per bastir ponts amb aquelles cultures i l'atracció permanent cap a la seva estètica. El nihilisme inherent en la cultura oriental sorgit de la seva recerca del buit com a element inefable voreja el llenguatge negatiu, tal com ha esdevingut llenguatge necessari a Occident per tractar el sagrat quan aquest també s'ha orientat cap al nihilisme, com ja havia anunciat la seva mística tradicional a través d'un nihilisme extramurs des de feia segles que assenyalava al Déu en el buit a través de la seva via negativa. Només cal recordar com al segle XIV el Mestre Eckhart va ser condemnat per afirmacions com «Demano a Déu que em buidi de Déu».

CONCLUSIÓ 1.2: L'ART ÉS UN EXERCICI ESPIRITUAL I ONTOLÒGIC

Abans d'iniciar una anàlisi de la imatge, la investigació ha redefinit des de diferents perspectives un marc de comprensió més ampli, com és l'art. Com que gaudeix de la facultat de transcendir el seu propi llenguatge, l'art és un terreny propici per mitjançar en la transcendència de l'experiència mística, perquè pot *recrear* les seves imatges *representant* el fenomen religiós.

L'art neix històricament quan l'ésser humà s'ha de valdre d'una forma de coneixement ontològic diferent de la raó per transitar, comprendre i recrear l'experiència mística en la qual percep la plenitud del Ser per sortir d'una realitat dual que l'angoixa existencialment i poder experimentar un estat final d'adualitat, en el qual se sent reintegrat a la font de Ser i pot redimir la seva por de ser absorbit per la desaparició total que significa la mort. La creació artística esdevé un exercici espiritual quan pot aportar una epistemologia transcendental sobre aquest estat inefable en oferir un coneixement visionari i obert, tal com passa en el fenomen místic. El llenguatge necessari per mantenir aquesta obertura és proper pel fet que tots dos processos provenen d'una experiència de visió i, per tant, de coneixement, antecedent del que és intel·ligible i insostenible en la seva expressió dins l'esfera lògica, la qual encapsularia en conceptes i enunciats una veritat que es fonamentaria en el logos tancant. Les vies de comunicació de les dues experiències es caracteritzen per la seva forma evasiva i per un necessari desbordament dels límits del llenguatge quan intenten tractar el que és intractable, el que no té límits. Una de les hipòtesis centrals d'aquesta investigació és que l'art ofereix una capacitat de *mostració* d'aquell desocultament essencial o manifestació del Ser sense passar per representacions anteriors gràcies a la facultat de mantenir en la seva forma aquella essència primera en una tensió entre iconoclàstia i idolatria.[241] Aquesta tensió provinent de la capacitat visionària desborda els límits del llenguatge i dona com a resultat imatges que mostren sense mostrar a través de l'abstracció i l'estètica negativa. Per aquest motiu, aquesta investigació ha hagut de revisar periòdicament la definició d'art, i la seva hipòtesi central és comprendre'l com a exercici espiritual, un camí de profunda comprensió ontològica, ritu metafísic i culte religiós. Aquest és el nucli de l'esdevenir de l'art sacre i la

[241] Vegeu la conclusió 1.12

definició de la qual parteix aquesta investigació per conèixer les vies més apropiades que té l'art avui per oferir una immersió al Ser necessària per sostenir el dubte existencial.

L'art pot prendre camins essencials en períodes de reorientació ontològica com l'actual. Encara més si comporta canvis religiosos profunds com el *gir teofànic*, a conseqüència del traspàs contemporani d'una religiositat transcendent a una d'immanent, davant del qual l'art reapareixerà com una apropiada via d'accés a la sacralitat del moment.

La definició final del procés artístic que aporta aquesta recerca basant-se en la teoria de la transmissió i la recepció que proposa diu el següent:

> L'artista transmuta l'infinit en finit perquè l'espectador pugui transitar del finit a l'infinit.

CONCLUSIÓ 1.3: LES ICONOFANIES

A través de l'exercici espiritual que pot esdevenir l'art, l'*homo religiosus* desenvolupa la capacitat simbòlica a través de la captació d'imatges transformant-les en *representacions* físiques que fan que aquestes no només siguin un fet inherent de la seva condició, sinó que formin part de la seva ontologia i el singularitzin. Tanmateix, la imatge no sorgeix només de l'art, sinó que pot *presentar-se* prèviament a través d'altres experiències visionàries, com poden ser les sorgides de la meditació, d'altres exercicis espirituals o de l'adveniment sobtat de comprensió integral de realitat de la mística salvatge. El llenguatge artístic pot ser una via per representar-la donades les seves característiques abans analitzades, però la imatge no és només una entitat mediadora, objecte equívoc de coneixement des de Plató, sinó que és font de veritat perquè s'ubica en el moment desocultador del Ser i n'és part integrant. La imatge pot ser una operació que concep l'infinit com a finit previ a la capacitat intel·lectiva i esdevé *iconofania*. Iconologia i ontologia s'assimilen quan es comprèn que les imatges no tan sols són una eina de comprensió del sentit ontològic, sinó que són font de realitat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible.

La iconologia que aquí es presenta es fonamenta en el que s'ha anomenat *iconofania*. La *imatge iconofànica* no és una *representació* a partir d'una visió sensible prèvia, sinó una *presentació*, una manifestació de l'anunci del Ser previ al seu desplegament que constitueix la capacitat visionària provinent de l'exercici espiritual. Un cop el Ser s'ha desplegat, en segona instància apareix la imatge representativa que crea l'art, imatge física o *representació* derivada de la *presentació primera*, que és la *iconofania*. L'enorme dificultat de concretar el Ser abans del seu desplegament recau en evitar l'enunciat i la raó, nocions encapsuladores que tanquen l'obertura necessària del Ser al dividir la seva infinita unitat. Quan les imatges *representatives* es basen en aquests conceptes, fugen del Ser i queden condemnades com a objecte representatiu equívoc de la realitat, tal com Plató va classificar-les. La singularitat que pot mostrar l'art iconofànic per la seva proximitat amb la veritable ontologia o religió és la capacitat de mantenir la *iconofania* oberta i *representar-la*. Com es veurà en la conclusió 1.11, l'art és capaç de derivar la *iconofania* en una nova *representació* quan manté el Ser en la forma artística sense recórrer al pensament intel·lectiu. Aquesta és la capacitat de l'*art iconofànic* introduïda en la conclusió 1.2, quan esdevé un exercici espiritual i ontològic que aporta una epistemologia transcendental prescindint del logos, el qual fragmentaria la unitat de la *presentació* del Ser fent-

lo incomprensible en la *representació* que en fa. El llenguatge més adient per acostar-se a aquesta manifestació de realitat última *al sostenir el Ser representat en la forma* és una combinació d'abstracció i de negativitat.

Si la *iconofania* sorgeix d'una experiència transcendent, el camí místic és la forma més escaient per conèixer la seva naturalesa. Tanmateix, com s'ha introduït dins aquesta tercera conclusió, aquesta imatge inicial és experiència transcendent directa, no reflex ni representació d'aquesta, sinó *presentació* en forma de visió, una intuïció i experiència integral de realitat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible que condueix a la unió entre coneixement diví i coneixement ontològic. Aquest és el nucli teològic i ontològic de la tesi i la proposta a partir de la qual es desplegarà posteriorment el llenguatge abstracte i negatiu com a via d'accés. La noció de les *esferes existencials* que introduirà aquesta tesi en serà el pilar ontològic. Es tracta d'una *imatge iconofànica* que mostra el desplegament d'aquesta ontologia, la qual nodrirà tota la recerca teòrica i comportarà el desenvolupament d'una proposta epistemològica.

CONCLUSIÓ 1.4: L'ART COM A TRÀNSIT AL SER

Partint de la premissa que la *iconofania* és una primera manifestació de veritat prèvia al coneixement intel·lectiu, com s'articulava la revelació del Ser a l'antiga Grècia, l'αλήθεια *alēthia,* el procés creatiu que condueix a trobar-la o el procés recreatiu d'aquella imatge original apareguda pot oferir a l'ésser humà un trànsit òntic-ontològic en permetre passar de la consciència d'ens a la de Ser. La *representació sostinguda de Ser* que elabora l'*art iconofànic* —imatge posterior a la *iconofania* o *presentació*— condueix a una profunda comprensió ontològica davant la consciència de mort pròpia de l'*homo religiosus*. Com s'ha desenvolupat, la *imatge representativa* esdevindrà l'escala de la qual desprendre's un cop intuïda en amplitud la noció absoluta transcendent o immanent, utilitzant la imatge de Wittgenstein sobre el llenguatge. Per a aquesta hipòtesi, s'han exposat tres característiques que pot posseir l'art per oferir un trànsit òntic-ontològic a creador i receptor, seguint la definició d'art i la teoria de la transmissió i recepció desenvolupades en aquesta recerca.

La primera és la capacitat de *mostració*. La segona correspon a la capacitat d'acostar la noció d'infinit present a la natura desajustant les facultats de la imaginació i la raó. La tercera característica que té l'art per oferir el trànsit òntic-ontològic és la capacitat evasiva de la seva forma abstracta i negativa que li permet desbordar els límits del seu propi llenguatge quan el camí afirmatiu no és viable, una característica que el mantindrà en una posició limítrofa fent present el Ser. En altres paraules, la *iconofania* i el seu procés d'elaboració *representatiu posterior que la sosté en el llenguatge* pot proporcionar a l'*homo religiosus* una completa integració en el Ser redimint-lo de la mort a través d'un trànsit en vida. Es tracta d'una assimilació que el condueix a l'experiència unitària, tal com pregonen totes les tradicions místiques. De la mateixa manera que passa amb l'exercici espiritual, la recerca d'aquesta unió primigènia és un dels fonaments de la redempció de l'*homo religiosus* en totes les cultures transcendents: tornar al Ser del qual s'ha escindit un cop finalitzada l'existència. Després d'una existència en condició dual i temporal, es torna a la pau de l'adualitat; abans de la mort, l'art mediarà en el seu accés per anticipar el coneixement d'aquest estat anterior i futur. Consegüentment, l'*art iconofànic* és un camí de profunda comprensió ontològica, ritu metafísic i culte religiós. L'ontologia i la unió mística es troben en la imatge. Això explica la transcendent i permanent batalla per les imatges que han mantingut les religions.

Per tant, l'art pot esdevenir obertura ontològica, revelació de Ser on l'humà troba la veritat en sentir la potència màxima de Ser i del que és real. La singularitat i l'atreviment tradicional de l'art és que al·ludeix al misteri, ja sigui per comprendre el cosmos, l'humà o el diví, tríada de la recerca essencial de veritat. L'art pren camins essencials en períodes de reorientació ontoteològica de l'humà, com l'actual, en el qual es redefineix el Ser i el Déu.

CONCLUSIÓ 1.5:
LES ESFERES EXISTENCIALS

Les conclusions que configuren la hipòtesi ontològica que presenta aquesta recerca doctoral a partir de la qual es desplegarà tota la investigació sobre els lligams existents entre art i religió avui es resumeix en el concepte d'*esferes existencials*. Com a *imatge iconofànica*, l'existència o autoconsciència presenta la forma d'una esfera velada profundament fosca en la qual es manté tancada. Des de l'interior obscur, l'existència humana, consciència individualitzada que roman velada, només pot percebre una visió difusa de la realitat a través de múltiples vels que formen l'esfera i ofereixen una llum negra que dificulta enormement la percepció transcendental.

Manifestant-se densament negra, aquesta *esfera existencial* —o *ser existent*— flota sobre un negre encara més profund, el Ser; aquesta és la seva *imatge iconofànica*, només perceptible des del tercer ull. L'ésser humà, limitat per l'últim vel esfèric, dona forma tancada al seu interior; la persona no ha de trencar-lo, perquè defineix el seu Ser existent, que només la mort difuminarà fins a fer-lo desaparèixer reintegrat en el Ser; abans, l'ésser existent només pot intuir-lo amb la semivisió que li ofereix la superposició de vels fins a arribar al vel limítrof. Aquest accés indirecte —o visió negativa— manifesta l'obertura des de la qual permet la revelació del Ser. El Ser serà el desplegament total de l'últim vel, l'obertura des de dins en forma de revelació i comprensió total del Ser, estat adual previ a la separació entre objecte i subjecte. La mort és la seva porta. La meditació, l'art, la poesia i la música poden situar l'existència fins al llindar ubicant-se en l'últim dels vels amb un llenguatge limítrof que el tamisa a través del qual es pot veure i tornar enrere per anunciar-lo. D'aquesta manera, abans de la mort, l'art ofereix un bany ontològic que prefigura l'obertura definitiva posicionant l'existència en una avantsala de la porta al Ser que es pot visitar per donar-ne notícia a la tornada. Aquest és el trànsit òntic-ontològic que pot proporcionar l'*art iconofànic* de manera activa o passiva, sent creador o recreant-lo com a espectador. Aquí és on es pot fer desplegar el Ser des de l'humà, sent ell mateix l'últim vel. La plena existència es descobreix arribant a la frontera, a l'últim vel on s'intueix el Ser. L'art com a exercici espiritual és un llenguatge d'accés, el qual haurà de tenir forma sense forma, ser imatge sense imatge.

Des de l'existència o autoconsciència es retrà culte a l'últim dels vels esfèrics; només serà possible des de dins, per la impossibilitat d'accés al diví, a allò altre o al que vindrà. Aquesta serà també la futura obra artística sacra i l'origen de la iconoclàstia. En els temps paleolítics,

aquesta membrana fronterera entre àmbits còsmics era una paret. Posteriorment, segons els trànsits culturals que comportaran diferents assumpcions del diví, el vel o obra artística haurà de fer-se visible i invisible, encara que, purament, sempre haurà de ser tractada amb molta cura i precaució al llarg dels segles. Els límits de l'existència són fràgils, i l'art haurà de ser curós. L'art cuida l'existència cobrint-la amb el seu vel. L'art és pell humana, per això és definidor, fràgil i protector a la vegada.

Si el vel dona forma a l'esfera existencial, pell humana, traspassar-lo és accedir al Ser, a l'U. Per això l'U no té imatge, perquè la imatge és divisió i la unitat és indivisible. Per aquest motiu no poden tenir imatge el Ser, Déu o el no-res. Aquesta és la raó per la qual neix la iconoclàstia. El vel serà la imatge intermediària que tamisarà la llum per fer-la perceptible, únic camí de comprensió de l'U. No hi ha imatge més enllà del vel, ja s'ha desplegat el Ser i aquest no pot tenir imatge perquè és indivisible. Posar el vel és escalfar-se amb el Ser sense cremar-se. Aquesta és la mediació de l'art: tamisar el Ser per a la seva comprensió prèvia a la mort.

CONCLUSIÓ 1.6: TRANSMISSIÓ DE LA REVELACIÓ I L'EXPERIÈNCIA VISIONÀRIA A TRAVÉS DE L'ART

El Ser, com a fons profundament negre de l'esfera existencial, és la noció estàtica de la qual tradicionalment s'espera un desplegament i una transmissió. La hipòtesi aquí desenvolupada sobre la revelació és que el Ser no pot desplegar-se a causa del seu estat estàtic i infinit, sinó que és l'humà el que vol captar-lo com a fons essencial desplegant-se dins seu. Aquest és el desplegament del qual es parlava anteriorment. Com s'ha vist en la hipòtesi de les *esferes existencials*, la reintegració existència-Ser, o trànsit òntic-ontològic, esdevé en el desplegament total dels vels de l'*esfera existencial* traspassant a un estat adual. Aquest coneixement fonamental és la revelació, la qual apareix fruit d'un camí espiritual i esdevé el nucli epistemològic de l'ésser humà.

Com a acte epistemològic fonamental, la revelació no sempre ha estat en mans de qui pretén custodiar la veritat última. Aquesta situació s'ha donat especialment en els monoteismes, religions revelades a un profeta o sant —un místic— el seguici del qual —el sacerdoci— ha mantingut un ferri control davant el sorgiment de noves revelacions, ja fossin procedents de nous místics que finalment han acceptat com a sants, ja fossin altres místiques extramurs difícilment admeses a les quals, habitualment, els ha calgut la poesia o l'art per *representar* la *presentació* o *iconofania* apareguda, com podrien ser Hal·lāğ en el sufisme o Sant Joan de la Creu en la mística cristiana. En altres casos, la revelació de veritat ha sorgit *representada* per artistes, músics o poetes provinents d'una *iconofania* viscuda que ha esdevingut motor de la seva obra *representativa*, com en els casos que s'analitzaran de Hilma af Klimt i Pierre Soulages, o, en el cas dels filòsofs *postsocràtics*, a través d'un procés intel·lectiu sovint mancat d'exercici espiritual amb el consegüent perill de desvincular el Ser i el sagrat en un procés reduccionista perquè vol eliminar l'ambigüitat i l'equivocitat de les percepcions a través del recurs a la universalitat i les abstraccions pròpies del concepte.

L'art iconofànic no fonamentat en el concepte és capaç de rebre i transmetre la revelació en mantenir el Ser en el seu llenguatge *representant* la *imatge iconofànica*, coneixement de l'Etern, Infinit, U o Ser. L'experiència visionària de l'art materialitzada és una acció que aporta coneixement transcendental en l'àmbit previ a la separació entre objecte i subjecte quan la revelació sorgeix com a *iconofania* i aquesta és tornada a *presentar* per mitjà de la *representació* en

un llenguatge que sigui capaç de mantenir el Ser en el seu límit gràcies a desbordar els seus propis llenguatges en via negativa o de manera abstracta. Aquest últim matís és el que reintegra l'artista al món del coneixement veritable del qual Plató va intentar apartar-lo fa dos mil cinc-cents anys.

CONCLUSIÓ 1.7: LA IMATGE ABSENT. EL SER, DÉU I EL NO-RES NO TENEN IMATGE PERQUÈ LA IMATGE ÉS DIVISIÓ

La transcendent controvèrsia de la imatge neix quan la fonamentació de qualsevol acte creatiu sagrat no prové de la revelació divina sorgida de la transmissió directa dictada al profeta, sinó d'altres raptes místics o *processos iconofànics* d'artistes o simples reproduccions de la imatge divina, els quals estan allunyats d'una connexió directa amb Déu. Tanmateix, com es veurà en la conclusió 1.10, la imposició de la iconoclàstia no apareix solament per aquest trencament de la cadena de transmissió de coneixement diví directe entre el Déu i l'humà en la figura del profeta —que van adoptar els monoteismes però que el cristianisme va trampejar discretament forçant l'epistemologia platònica per incloure les mans dels artistes en la cadena de transmissió entre Déu i la humanitat per fer triomfar les imatges que es justificaven pel seu Déu fet carn—, sinó per una qüestió més profunda de la noció monàdica: si Déu, el Ser i el no-res són plena unitat, no poden tenir imatge, atès que la imatge és concreció i, per tant, divisió i parcialitat, i el que és unitat no pot dividir-se. Aquesta és la mateixa raó per la qual no es pot pensar la revelació a través dels conceptes, ja que pel mateix motiu no pot determinar-se ni tenir atributs, ni tan sols noms, qüestions que marcarien diferència, per tant, divisió i, consegüentment, pèrdua de la unitat.

Per tornar i comprendre l'estat previ a la revelació cal concebre l'adualitat que l'espiritualitat oriental ha mantingut des de les seves bases vèdiques a partir de l'antiga doctrina अद्वैत वेदान्त *advaita vedānta* i que el pensament occidental va retrobar a partir de la reforma luterana i la Il·lustració quan, gràcies a les crítiques kantianes, Friedrich Schleiermacher va ubicar el fenomen religiós més enllà de l'enteniment perquè no cabia en els conceptes esquemàtics que l'operen, sinó en l'estat previ a la separació d'objecte i subjecte.[242] Per a l'Occident modern, acomplint el *gir teofànic*, la religió passava a ser un sentiment, perquè si l'objecte de la religió era infinit no podia ser contraposat a un subjecte, el qual limitaria aquest objecte. D'aquesta manera, la comprensió d'aquell infinit només arribaria amb la restitució de la unitat original de la consciència que precedeix la dicotomia entre subjecte i objecte, unitat en la qual el jo i el món són la mateixa cosa. El coneixement religiós opera en un altre camp diferent del dels conceptes, sorgeix en el dels sentiments i de

[242] Schleiermacher, Friedrich D. E. (1799/1992). *Sobre la religió*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

la intuïció dissolent el dualisme entre subjecte i objecte per arribar a un sentiment intuïtiu de dependència respecte a l'Etern, l'Infinit, l'Absolut, l'U i el Tot.

La reclamació del Ser que va fer la filosofia del segle XX de la mà de Martin Heidegger per haver estat oblidat en substitució de l'ens feia tornar la metafísica occidental fins a l'αλήθεια *alēthia* presocràtica per retrobar una veritat prèvia a la derivació feta pel coneixement i l'enunciat de la *veritas* llatina en el moment que el Ser ja s'ha anunciat.[243] Es tracta d'un estadi adual sense separació entre objecte i subjecte, estat primer del Ser sense nom, atribut ni categorització que pugui induir a la divisió que comporta el coneixement desenvolupat per la metafísica de la *veritas* llatina, una veritat inicial que brolla desocultant-se, com definia l'antiga αλήθεια *alēthia*, època en què, segons Pierre Hadot, la filosofia era un exercici espiritual.[244]

L'art iconofànic no fonamentat en el concepte és capaç de rebre i transmetre la revelació perquè manté el Ser en el seu llenguatge *representant* la *imatge iconofànica*, coneixement de l'Etern, Infinit, U o Ser. L'experiència visionària de l'art materialitzada és una acció que aporta coneixement transcendental en l'àmbit previ a la separació entre objecte i subjecte quan la revelació sorgeix com *iconofania* i aquesta és tornada a *presentar* per mitjà de la *representació* en un llenguatge que sigui capaç de mantenir el Ser en el seu límit gràcies a desbordar els seus propis llenguatges en via negativa o de manera abstracta. Aquest últim matís és el que reintegra l'artista al món del coneixement vertader del qual Plató va intentar apartar-lo fa dos mil cinc-cents anys.

[243] Heidegger, Martin. (1929/2003). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza. p. 73.
[244] Hadot, Pierre. (1981/2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua.* Madrid: Siruela.

CONCLUSIÓ 1.8: SOBRE EL SER I DÉU

La revelació condueix a un coneixement transcendent gràcies a l'experiència visionària de la *iconofania* que l'*art iconofànic* sosté en el seu llenguatge com a Ser incondicionat previ al coneixement conceptual i a l'enunciat, com l'αλήθεια *alēthia* presocràtica, en ubicar-se en l'àmbit anterior a la separació entre objecte i subjecte per contenir l'infinit. Després del *gir teofànic*, aquest coneixement transcendent és tant diví com ontològic, i posiciona les dues nocions clau de la realitat al mateix nivell. Déu i Ser ocupen l'espai de l'U, de l'Etern, l'Infinit i el Tot perquè es mantenen en una identitat de posició epistemològica incondicionada. Concretar el Ser com ha fet la metafísica occidental des de l'Escola d'Atenes en el llenguatge dels conceptes és condicionar-lo a un procés intel·lectiu reduccionista, noció universalista equívoca dels filòsofs *postsocràtics*, ja que el Ser, com Déu, l'Infinit i l'U no poden concretar-se ni tenir imatge, perquè la imatge és divisió i el Ser és indivisible. Per aquest motiu caldria parlar del Ser dels filòsofs, no només del Déu dels filòsofs, com tradicionalment s'ha fet per error.

CONCLUSIÓ 1.9: L'*HOMO IMAGO*

Més enllà de comprendre l'accés al coneixement místic i ontològic que aporta la *imatge iconofànica* com a veritat constituïda prèvia a la capacitat intel·lectiva, els estudis sobre el naixement de la *imatge representativa* parlen de l'origen del comportament simbòlic i, conseqüentment, de les religions. Si la característica essencial de les cultures paleolítiques era la permeabilitat de mons expressada en les mans pintades en les parets de les coves, les quals fusionaven l'existència humana amb la matèria sagrada d'un altre món, l'origen de la humanitat pot constituir-lo l'inici de la capacitat simbòlica i, conseqüentment, l'origen de la imatge. L'*homo religiosus* és *homo imago*: l'ésser que busca el nucli del Ser és l'ésser que busca la imatge. La *iconofania* funda la condició humana.

Les *iconofanies* aparegudes en sants, místics i altres figures al llarg de les cultures fonamenten les seves respectives religions i permeten establir el vincle entre imatge i veritat integral a la qual l'*homo religiosus* no pot accedir a través de la raó. Per aquest motiu és *homo imago* abans que *homo rationalis*. La *iconofania* és origen i fi de la humanitat.

CONCLUSIÓ 1.10: SOBRE EL COMPORTAMENT SIMBÒLIC, L'ACTE CREATIU I EL CULTE. RELLIGAMENT SIMBÒLIC, ICÒNIC I INDICIAT

Els primers actes creatius dels quals es té coneixement serien actes de culte a través d'un relligament simbòlic, icònic i indiciat amb imatges codificades segons un cànon cultural, imatges de semblança amb el referent sagrat i, finalment, petjades físiques *indicials* que permetrien als seus practicants traspassar i canviar d'àmbit còsmic. Aquest últim mode, més enllà de ser un acte simbòlic, es tractaria d'un culte amb un traspàs purament físic.

El vel o paret que s'havia de traspassar a l'origen de les religions serà el nucli de la construcció de tota futura obra sacra cultual. Perduda en el temps de les civilitzacions a través del projecte grec de la mimesi en el cas d'Occident, l'obra de culte recobrarà la seva vigència durant l'intent de recuperar els vestigis inicials de l'acte creatiu que va comportar la progressiva caiguda de les teologies en aquelles cultures, l'adveniment de la revolució moderna i la seva voluntat de ruptura radical amb qualsevol tradició. Al llarg dels mil·lennis, aquesta paret on es figuren imatges passarà a ser un vel abstracte i negatiu, vorejant la iconoclàstia, de manera semblant a com han fet els darrers mil cinc-cents anys a l'Extrem Orient amb les boires i els buits dels paisatges. En el cas de les cultures musulmanes, ha persistit al llarg dels temps en el vel i la seva iconoclàstia. Un vel, una imatge, un art que correspondrà a l'última capa de l'*esfera existencial*, com ha apuntat aquesta hipòtesi.

CONCLUSIÓ 1.11: L'ART SACRE HA DE MANTENIR LA TENSIÓ ENTRE ICONOCLÀSTIA I ICONODULIA

Tornant als orígens de la imatge, després de *presentació* de la *iconofania* vindrà l'art amb la seva *representació*, i després del xaman o del cap espiritual, que mitjançava entre la transcendència i el món d'aquí creant imatges rituals, apareixerà la mà de l'artista, persona ubicada en una posició intermèdia sense dot de sacerdoci, però amb responsabilitats similars per oferir l'experiència del transcendent a l'ésser humà a través de la seva mediació recreativa, camí d'exploració postexistencial o adual, com s'ha avançat en la conclusió 1.3. En aquest context, quan la transcendència havia recaigut en un Déu únic, va sorgir l'extraordinària dificultat de determinar si podia o no podia ser representat, qüestió clau per explorar la seva vinculació amb la forma iconoclasta de l'art contemporani, objecte de recerca d'aquesta tesi a la segona part.

Com s'ha anat anunciant en la conclusió 1.7, la qüestió de fons que presenta aquesta tesi sobre l'oposició a les imatges dels monoteismes es troba en la doctrina de la unitat, ja que la imatge és divisió i la unitat és indivisible. Aquest principi va ser prosseguit pel primer cristianisme i només fou abandonat pels equilibris aportats per la doctrina de la imatge cristològica, en haver-se encarnat Déu en una figura humana a través de Crist: si Déu s'encarna en un home, Déu pot ser imatge. D'aquesta manera, el cristianisme il·lustra com cap altra religió la complexitat de la disjuntiva entre representar o no representar el sagrat. La visibilitat divina en el cristianisme s'ubicà sempre en una tensió entre la iconoclàstia i la iconodulia per la seva concepció d'un Déu invisible, fet carn en Crist, i la conseqüent qüestió trinitària. D'aquesta manera, l'art va possibilitar el culte del creient en entrar en contacte amb la imatge. Una imatge que passava a ser mediadora amb el transcendent no era transcendent en si. Com s'ha vist, la iconodulia va ser una noció fonamental extreta de les lluites iconoclastes del cristianisme, la qual significava adorar Déu a través de la imatge, no la imatge en si, acte que esdevindria idolatria.

La mort de Crist obre l'espai més sagrat unint poble i Déu a través del seu sacrifici. El vel esquinçat del temple amb la mort de Jesús significa obrir la porta a la possibilitat alhora impossible de la imatge de Déu. Sorgirà la imatge del Fill, encara que quedarà incògnita la del Pare, l'Absent, el que havia donat les instruccions a Moisès al Mont Sinaí. Aquest és el

moment clau que donarà principi a la tensió entre iconoclàstia i iconodulia del futur art, ja sigui religiós ja sigui la seva futura herència secular que arriba fins a la contemporaneïtat.

Després del procés de secularització del món occidental, les imatges poden continuar suplint aquesta funció essencial per la condició humana en ajudar al coneixement del trànsit a la mort, encara més al segle XXI, un cop obertes les portes a la postsecularització en constatar que les religions no havien desaparegut sinó que havien canviat de pell. Si les imatges sacres tradicionals van perdre la força per fer reviure el culte del creient en les seves figures, l'art contemporani *iconofànic* no ha deixat de ser una via d'acostament a un món inefable per continuar relligant l'ésser humà amb la transcendència. Des de la revolució moderna, la representació del sagrat ha restat sublimada especialment en l'art abstracte i l'estètica negativa, ja sigui convocant a un Déu amagat, el Ser o el buit.

CONCLUSIÓ 1.12:
LA ICONOCLÀSTIA I EL LLENGUATGE NEGATIU

Seguint el cas del cristianisme, l'absència física de Jesús després de l'ascensió significà el traspàs a la permanència de l'Esperit Sant a la terra, la tercera figura de la trinitat que guiarà aquella religió. Si el Déu s'havia encarnat fent-se imatge viva, ara aquesta imatge ascendia fent-se invisible altre cop per deixar pas a la invisibilitat de l'Esperit Sant a la terra. Als cristians els quedava resoldre si només acceptaven el text revelat, com feien els altres monoteismes, o si podrien preservar la seva imatge a través de la mediació de l'art forçant la teòrica platònica, com finalment va ocórrer. Tanmateix, en aquesta situació va aparèixer una forma intermèdia en desenvolupar la teologia negativa per acostar-se al transcendent a partir de la negació del que és, a saber, l'apofàtica. Si no és possible definir Déu de manera afirmativa, cal definir el que no és per circumscriure un buit en el qual la figura divina es podrà copsar no des dels sentits sinó des del tercer ull, el que ofereix coneixement més enllà de la raó. Un buit que convoca a un no-res establint la unió fonamental amb místiques de múltiples tradicions d'Occident i Orient.

Un cop acomplert el *gir teofànic* al segle XXI, les tradicions apofàtiques orientals i occidentals es troben actualitzant i traçant paral·lelismes estètics. El nihilisme inherent en el taoisme i budisme zen va dur aquelles tradicions espirituals a una via negativa o apofàtica per acostar-se al seu no-res inefable o al 道 *Dao*. La noció d'absència, buit, latència o insubstancialitat procedent del sànscrit com a शून्यता *śūnyatā*, que en xinès s'expressa com a 空 *kōng*, en japonès 空 *k*ū, en coreà 공성 *gong-seong* o en tibetà སྟོང་པ་ཉིད་ *stong-pa nyid*, entre d'altres, defineix allò que sabem que existeix, però del qual només podem percebre la seva evidència a través de la no-existència. Aquell infinit potencial latent, que no sempre és evident, va conduir a la via negativa a una part del pensament oriental.

L'absència de revelació que viu avui el món occidental derivat de la crítica de les religions comporta una escissió entre l'acte creatiu i la seva font espiritual. Davant aquest context, els artistes moderns i contemporanis han hagut d'optar per dues vies: o explorar aquesta absència com a noció de buit, tal com s'ha vinculat l'acte creatiu tradicionalment a les cultures orientals fonamentades en el taoisme o el budisme, o buscant el sagrat ocult en una realitat amb un *Deus absconditus*, més propi dels monoteismes. En el primer cas, la inexperiència cultural occidental en el nihilisme ha dut l'art contemporani a una exploració tímida en

mancar no només tradició nihilista sinó exercici espiritual. En el segon, s'ha fonamentat en una recerca del sagrat ocult, sepultat o sublimat que haurà de trobar en les escletxes del món un mètode més còmode per a la cultura occidental perquè ha experimentat aquest procés en altres fases històriques anteriors amb la necessària preeminència dels llenguatges negatius o apofàtics.

CONCLUSIÓ 1.13:
EL SER I EL DÉU HABITEN EN EL LÍMIT

Per concloure l'estudi sobre els vincles entre l'esfera sagrada i l'acte creatiu que constitueixen la primera part de la tesi, apareix la hipòtesi que la forma artística pot sorgir de la seva condició limítrofa entre la iconoclàstia i la idolatria. Mantenir aquests dos termes en màxima tensió permet acostar-se a la veritat manifestada amb termes relatius i allunyats de la concreció del concepte i la imatge sense obertura formal o poètica. La importància decisiva de la tensió mai resolta entre el *Deus absconditus* i el *Deus revelatus* condueix a la gènesi de l'acte creatiu per tractar la veritat des de qualsevol àmbit.

Davant el desafiament d'acostar-se al sagrat i donar fe de la seva existència, les diferents tradicions espirituals han mantingut una irresoluble tensió entre aquests dos pols. A través del pensament sufí d'Ibn Arabi s'ha introduït la noció de vel de la tradició islàmica, la حجاب *hiyab*, present igualment en les altres religions i que serà element fonamental de tota la recerca creativa per tractar la visibilitat de l'inefable. Tractar el Déu dels monoteismes, el 道 *Dao* o el no-res de les tradicions orientals, demana vorejar els límits del llenguatge i la forma fins a desbordar-los; un límit fi entre els dos extrems basat en l'ocultació i desocultació de la realitat, com l'acte de creació artística ha d'obrar. Aquesta hipòtesi es basa en com aquesta tensió provinent de les tradicions religioses fonamenta la forma artística al plantejar permanentment els seus límits. Així mateix, aquesta última conclusió sosté que la tensió entre idolatria i iconoclàstia està en el fonament de la creació artística, és la seva font generadora de forma i sorgeix no només de la tradició espiritual sinó que és un exercici espiritual en si, com s'ha introduït la definició d'art que aporta aquesta tesi en la conclusió 1.2. En aquest àmbit limítrof és on hi ha el Ser i el Déu, tal com ha avançat la conclusió 1.7, espai on l'art pot manifestar-lo mantenint la tensió entre idolatria i iconoclàstia.

El creador d'*art iconofànic*, com a *homo religiosus* que insinua el que és desconegut, ha de mantenir una persistent relació amb la realitat. Des de les seves primeres intervencions en parets de coves fins a les seves últimes mostres contemporànies, l'*homo religiosus* ha de mostrar el desconegut com el que ha estat donat, conscient de la insuficiència i la relativitat de les seves pròpies imatges davant la insalvable distància entre aquestes i el sagrat del qual ha de donar testimoni. L'estètica negativa prendrà aquest camí, com habitualment han fet les místiques tradicionals a través de llenguatges figurats com el de la poesia, per transmetre únicament i pel fi límit del visible i de l'invisible, ocultant i desocultant entre idolatria iconoclàstia, resseguint el perímetre, així, del que no pot prendre forma però sí ser intuït.

Les conclusions prèvies que aportarà aquest primer capítol destinat a analitzar les relacions de l'esfera sagrada i l'acte creatiu des de la seva vinculació ontològica i teològica seran els pilars per sostenir la recerca posterior sobre la seva actualitat en la creació d'avui. Per aquest motiu, la segona part d'aquesta recerca doctoral està consagrada a explorar el fenomen del sagrat al segle XXI per sostenir la hipòtesi que les cultures postseculars mantenen una noció oculta del sagrat de forma difusa que l'art capta. El desenvolupament d'aquesta hipòtesi permetrà contextualitzar més adequadament la investigació posterior sobre les formes de representació contemporànies.

Hans Belting introduí una noció que va tenir un impacte important en aquesta recerca, tot i diferir-ne en alguns aspectes. Si aquest investigador sostenia que la imatge de culte era diferent de l'art, matís fonamental per concretar la difícil definició dels dos conceptes, partint d'aquest referent sobre la vinculació entre culte i imatge i imatge i art, al final de la part I s'ha revisat la noció de la iconoclàstia per explorar les hipòtesis aquí introduïdes d'imatge, revelació, *iconofania* i art, i la necessària posició limítrofa d'aquestes entre iconoclàstia i idolatria. En aquest punt s'ha explorat com la tensió entre aquests dos pols és generadora de la forma artística en la qual, com s'ha vist en les dues hipòtesis anteriors, manté el Ser en la seva ambigüitat prèvia a la separació entre objecte i subjecte i fa possible la *representació* de la revelació. Amb aquest propòsit, s'han revisat i analitzat les diferències entre la tradició afirmativa i la tradició negativa per endinsar-se en aquesta segona i reviure la qüestió iconoclasta sota l'òptica que presenta aquesta investigació per definir qüestions derivades com la posició fronterera de l'artista entre sacerdot i humà i la seva afectació en la creació contemporània.

2.
LA PRESÈNCIA DEL SAGRAT AL SEGLE XXI I LA SEVA MANIFESTACIÓ A TRAVÉS DE LA CREACIÓ ARTÍSTICA

Figura 42: *Dotze.* Joan Villaplana, 2022
Seda natural, polièster i ferro. 200×200×200 cm
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

2.1.
LA PRESÈNCIA DEL FENOMEN SAGRAT AL SEGLE XXI

2.1.1 EL GIR TEOFÀNIC: L'ESFERA SAGRADA EN UN MÓN SECULARITZAT

El 1943, al final de la seva dissertació sobre la frase de Friedrich Nietzsche «Déu ha mort», Martin Heidegger afirmava que el fet de pensar només comença quan hem experimentat que la raó, tan glorificada durant segles, és l'adversària més tenaç del pensament.[245] Quatre anys més tard, en una conferència a Buenos Aires, Martin Buber declarava que el problema actual de l'ocultament de Déu és la falta de mediació. El mateix pensador publicava el 1952 que el vertader caràcter d'una època es reconeix sobretot per la relació imperant entre religió i realitat.[246] L'evolució del pensament europeu des de la Il·lustració fins a la crítica nietzscheana a les teologies va inaugurar una nova relació entre l'humà i el sagrat. L'aportació essencial del pensament modern occidental de l'autoreferencialitat, amb el paradigmàtic ascens de la subjectivitat, no va significar que desaparegués la seva relació amb l'esfera sagrada, sinó que aquesta es va retirar i va quedar oculta i immanent en un món suposadament dessacralitzat. D'una fase històrica en la qual la concepció del diví era vertical, definida i separada de l'humà, es va passar a un nou període en el qual el sagrat va tornar a adquirir un estatus horitzontal sense una ubicació clara, barrejant-se entre el que és natural i el que és humà de manera confusa i indefinible, com havia passat en períodes anteriors de la cultura occidental i persisteix en múltiples cultures espirituals de l'Extrem Orient. Com s'ha introduït al capítol 1, aquest canvi estructural del fonament religiós s'ha anomenat *gir teofànic* en aquesta tesi, transformació que, usant la simbologia cristiana, serà representada per un tomb perpendicular de l'eix vertical de la creu per superposar-se a l'horitzontal. La unió d'ambdós eixos, quan el transcendent davalla per convertir-se en immanent, carrega de sacralitat tota la dimensió horitzontal, el món. El *gir teofànic* podria ser representat de la següent manera: + —

Així mateix, aquest pas d'un món amb un sentit transcendent del sagrat a un món en el qual aquest roman ocult i immanent va fomentar la recerca de paral·lelismes amb altres cultures partícips d'aquest sentit del diví. La primera conclusió del capítol 1 ha introduït com aquest fet va ocórrer en l'art amb les exploracions de les cultures primitives i tribals durant

[245] Heidegger, Martin. (1984/1995). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza. p. 198.
[246] Buber, Martin. (1952/2003). *Eclipse de Dios*. Salamanca: Sígueme. p. 41.

la revolució moderna davant la necessitat de fundar una nova tradició, com van anunciar Pablo Picasso i Mark Rothko.[247] Aquesta conclusió porta al fet que avui preval una recerca de paral·lelismes amb les cultures de l'Extrem Orient, en les quals el sagrat ha sigut difús des del seu món antic; d'aquí ve el creixent interès per establir ponts entre les dues cultures amb el propòsit d'arribar a una autocomprensió més elevada, i la voluntat d'aquesta investigació en explorar l'existència comuna d'una estètica negativa del sagrat en l'expressió artística contemporània.

El procés de transformació de la sensibilitat i els gustos europeus que van aportar els pensadors idealistes i la revolució romàntica a partir de fonamentar la nova relació amb el sagrat en la natura i en la noció d'història, va comportar un sentiment de separació irreversible entre l'humà i la naturalesa que va establir una nova vinculació basada en una adoració i una sensibilitat més gran cap al que és natural, d'un costat, encara que, contràriament, va dur conseqüències nefastes fruit de la seva explotació mercantil a l'entendre que la seva nova condició objectivada estava alienada del subjecte, de tal manera que la natura podia adquirir un sentit completament utilitari. Aquesta escissió va provocar un moviment de l'estètica del sagrat fins al punt que la natura podia adquirir un sentit completament utilitari. Aquesta escissió provocà un moviment de l'estètica sacra cap al sentiment del sublim, com serà analitzat en el capítol 5 pel seu acostament a la cultura de l'Extrem Orient en la representació del paisatge i la ubicació de l'ésser humà en aquest paisatge a partir del Romanticisme europeu.

Si el sagrat és tot allò que concerneix incondicionalment cada persona, com sostenia Lluís Duch, pot derivar en coses tan dispars com l'economia, el sexe o la contemplació de Déu. Duch apuntava que, a partir de la Modernitat, el que concerneix incondicionalment és el propi jo,[248] encara que, en cas de ser així, caldrà analitzar els matisos que aporta aquesta sacralització del jo i les seves conseqüències. L'objectivació del món provocada per l'ascens de la subjectivitat en paral·lel a la caiguda dels teismes va conduir a un materialisme amb fonaments dèbils a causa de les irrupcions del sagrat que ha tingut i que avui mostra importants contradiccions. D'un costat, interpretar que aquesta caiguda era la fi del fenomen sagrat va obrir les portes a una explotació sense respecte ni control de la natura, perquè ja no es formava part de la creació divina ni de la seva cosmovisió. D'altra banda, en desplaçar la noció del sagrat de manera difusa cap a la natura va despertar una gran sensibilitat i admiració per aquesta, una naturalesa de la qual les societats modernes i industrialitzades eren teòricament autònomes, ja que no formaven part ni del seu espai ni del seu temps cíclic. Aquest xoc és més accentuat en el món contemporani invertint la lògica del terme

[247] Gilot, François; Lake, Carlton. (1964/2010). *Vida con Picasso*. Barcelona: Elba. p. 37. Breslin, James E.B. (1964/1993). *Mark Rothko. A Biography*. Chicago: The University of Chicago Press. p. 431.
[248] Diàlegs de Pedralbes, "El sagrat en els entorns profans". Diàleg entre Lluís Duch i Amador Vega. 22 de maig de 2014.

conservadorisme: si bé la ideologia conservadora ha estat tradicionalment vinculada a la defensa dels valors religiosos, avui també és conservador qui vol protegir la natura en defensa de la seva sacralitat. Aquest detall en l'ambivalència d'aquest concepte polític delata la relació de les societats modernes amb el fenomen sagrat. Aferrades a un teisme desacreditat des de la crítica a les teologies, algunes ideologies tradicionalistes no dubten a violar impunement la naturalesa, la creació divina del seu món transcendent, mostrant una consciència completament materialista en nom del progrés; al contrari, les ideologies progressistes tendeixen a aquesta conservació del medi natural que entenen com a sagrat, encarnació divina des de l'Idealisme i el Romanticisme europeus. Avui és freqüent que dogmatismes i escepticismes intercanviïn els papers. Els primers es mostren incoherents a causa de la desorientació en un temps en el qual la immanència preval per damunt de la transcendència. La incongruència dels segons sorgeix a raó d'un suposat ateisme militant refugiat en una sacralització de la natura. En el món secularitzat, el que antigament era transcendent es va dessacralitzar per donar entrada a una concepció immanent del món en el qual el fenomen sagrat quedava sepultat en un món profà. Un temps en què el materialisme declarat ha mostrat considerables esquerdes i ha donat pas, entre altres raons que s'introduiran més endavant, a la crítica de la secularització que comportarà el moment postsecular.

El *Deus absconditus* present en els monoteismes des de l'Antic Testament, com quan al Llibre d'Isaïes es llegeix «Realment ets un Déu que s'amaga, Déu d'Israel, salvador»,[249] va irrompre sovint en el si d'aquestes religions durant les seves diferents evolucions. Aquesta noció del Déu inaprehensible que, amb impotència, intenta fer front la raó humana, aquest totalment Altre (*ganz Anderes*), com el definia Rudolf Otto,[250] no només està amagat, sinó que de vegades desapareix o es retira després de la creació del món; en aquest cas és conegut com a *Deus otiosus*. Ambdues nocions divines permeten comprendre que el fenomen diví va creuar el segle XX sepultat sota ideologies polítiques, filosofies existencialistes, art conceptual i altres formes de pensament que es posaven les seves vestimentes inconscientment, fins i tot declarant el seu rebuig. Encara que fos sota formes ocultes, el sagrat tornava a irrompre en el món profà de manera subliminar a través de la noció d'absència i les seves formes negatives per arribar al segle XXI. Així, l'abstracció i els llenguatges negatius d'acostament continuen sent els més apropiats per comprendre la dimensió oculta del fenomen sagrat, la qual ha de romandre obscura; aquest és el seu actual estat evolutiu. Per un costat, aquesta noció de la divinitat sempre present, encara que la seva forma i fons siguin invisibles, dona explicació a la condició humana d'*homo religiosus* com el que més caracteritza aquesta espècie per no acatar la contingència i posar la pregunta sense resposta que més l'angoixa —la de la mort— pel desafiament que suposa a qualsevol mecanisme racional.

[249] Is 45,15
[250] Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat*. Barcelona: Fragmenta.

Figura 43: ***Trinitat.*** Joan Villaplana, 2022
Fum i cendra, 550×600×750 cm.
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

2.1.2 L'*HOMO RELIGIOSUS* EN UN MÓN SECULARITZAT

Semblaria que aquesta nova relació entre l'humà i la natura que es va establir a partir de l'ascens de la subjectivitat al pensament modern europeu, des del que va poder detectar Descartes fins als pensadors idealistes, va posar en qüestió tota la tradició religiosa del cristianisme. Tot i que, probablement, van ser els canvis profunds d'aquesta religió iniciats a partir de la reforma luterana i la seva consegüent privatització de la religió el que va separar l'humà de la natura i va donar inici a la Il·lustració europea.

Com a fet estructurant de la condició humana que és la religió, o com molts pensadors actuals sostenen, l'*homo religiosus* és una forma primordial de ser sorgida de la contingència a la qual està sotmès l'ésser humà a causa de la consciència de la mort i davant la qual el pensament racional no és capaç de donar resposta. Abans de tot, cal entendre que és el fet religiós i les seves transformacions el que fonamenta aquests canvis transcendentals del pensament que modifiquen l'entesa entre humanitat i natura. En aquest cas, els moviments de fons ja venien donats des de la reforma de Luter, a partir de la qual s'expandeix per tot Europa i, posteriorment, per tot el món, sota la seva influència religiosa, una nova relació individual amb Déu. Aquesta nova manera d'aproximar-s'hi, que es basava en la lectura íntima de les Escriptures, va donar inici a una configuració privatitzada del món anomenat occidental que va afectar profundament el pensament i totes les capes de la seva organització política, econòmica i social. Lluís Duch sostenia que aquesta progressiva afirmació del subjecte individual sorgit de la lliure i íntima interpretació de la Bíblia imposada per la reforma luterana invitava a una comprensió biogràficament contextualitzada i generalitzada que és irreductible a un model imposat pels intèrprets oficials de les Escriptures. El subjecte religiós i polític que sorgeix des de llavors té un caràcter íntim i individualista que es contraposa religiosament i econòmicament amb el nosaltres col·lectiu de l'anterior *corpus christianum*. Un subjecte que també es mantindrà vigent en la tradició catòlica.[251]

Paradoxalment, aquesta transformació de fons iniciada per la reforma luterana precipita l'inici del pensament modern i condueix a un domini de la raó per damunt de la religió en el transcurs de la Il·lustració i l'Idealisme. Com s'ha vist al capítol 1, des del Renaixement, l'art europeu va adquirir un nou estatus que el va allunyar de la seva funció de culte per constituir-se en obra d'art amb un nou valor estètic que es reivindicaria des de llavors amb el progressiu descens del seu valor cultual, tal com la coneixem avui. L'art, des d'una fase primerenca d'aquesta transformació religiosa, va detectar i conviure amb el Déu moribund que Nietzsche

[251] Duch, Lluís. (2012). *La religión en el siglo XXI*. Madrid: Siruela. p. 35-36.

va sentenciar posteriorment. Al final d'aquesta etapa, el pensament europeu del segle XIX va entreveure una superació de la religió amb l'ascens del subjecte i una història de l'esperit alliberat pel progrés de la raó, tal com el va definir Hegel.[252] Aquesta herència va arribar al segle XX sentenciant —aparentment— la qüestió religiosa amb la crítica nietzschiana de les teologies. Una crítica que, llegida amb atenció, tomba les teologies però no el fet religiós. La mort de Déu anunciada a la *Gaia ciència*[253] deixa òrfena tota una cultura religiosa que s'acolliria amb la raó a una secularització després de pensaments tant lúcids com els de Fiódor Dostoievski o el mateix Friedrich Nietzsche. Posteriorment, Martin Buber diria que l'únic que es diu amb aquest anunci és que l'home és incapaç de aprehendre una realitat absolutament independent d'Ell i de relacionar-s'hi, com tampoc és capaç de percebre-la a través d'imatges, imatges que la representin en lloc d'una impossible contemplació directa.[254]

Al segle XXI, aquest procés de secularització i de suposada laïcitat d'una part substancial de la influent cultura europea es pot posar en dubte fent necessària una crítica de la crítica de la religió, perquè no es va extingir la pregunta religiosa de l'ésser humà, encara que hi hagués hagut una mort social de la religió i de Déu al segle XIX, com sostenia Lluís Duch, entre molts altres pensadors de la religió d'avui que seran analitzats seguidament. Com assenyalava aquest teòleg, s'ha tendit a confondre una qüestió de tipus estructural amb les configuracions històriques i culturals de la mateixa qüestió.[255] Thomas Luckmann també sostenia que, encara que la filosofia de la Il·lustració i les teories de la secularització del segle XX consideraven la religió com un període passatger de l'evolució humana incompatible amb l'organització racional de la societat moderna, no ho era. Per aquest teòric, més aviat és un aspecte universal de la vida humana amb característiques socioestructurals que connecta cada ésser humà i les seves experiències transcendents amb una visió col·lectiva sobre el que és una vida bona.[256]

Aquesta concepció concorda amb la de diversos pensadors en el fet de definir la condició humana com a *homo religiosus*, i així també ho definia Lluís Duch. En el seu definitiu assaig sobre la qüestió religiosa actual, *La religión en el siglo XXI*, Duch proposa que al segle XXI no hi ha una sortida de la religió, com s'anunciava des del segle XVIII, perquè és teòricament incompatible amb els processos de racionalització del conjunt de les relacions humanes que venien donats per la ruptura de la tradició que havia significat la modernitat europea. De fet, no hi haurà un retorn de la religiositat al segle XXI, com es va dir atribuint aquest anunci a André Malraux a mitjans del segle XX, perquè no hi ha hagut mai una sortida, com també

[252] Hegel, Georg W. F. (1807/2015). *Fenomenología del espíritu*. València: Pre-textos.
[253] Nietzsche, Friedrich. (1882/1984). *La Gaia ciència*. Barcelona: Laia.
[254] Buber, Martin. (1952/2002). *Eclipse de Dios*. *Op. Cit.* p. 42.
[255] Duch, Lluís. (2012). *La religión en el siglo XXI*. *Op. Cit.* p. 33-34.
[256] Luckmann, Thomas. "Reflexiones sobre religión y moralidad", en Bericat Alastuey, Eduardo (Coord.). (2008). *El fenómeno religioso*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. p. 15.

sosté Duch. Hi ha hagut una acceleració gegant del canvi social que provoca un desgavell en el lèxic de la vida quotidiana de persones i grups humans que s'han tornat incapaços d'identificar i experimentar el fet religiós per mediació de les antigues paraules de les tradicions religioses. Segons aquest antropòleg i teòleg, aquest fet planteja una qüestió d'indubtable urgència i profunditat antropològica: on i com es manifesta el fet religiós en la societat de les primeres dècades del segle XXI? La seva resposta és que l'àmbit religiós en si ens és inaccessible i informulable, en termes generals, només és detectable per mediació. El fenomen religiós és context i subjecte-depenent com tot el que està relacionat amb l'ésser humà. En altres paraules, només captem d'aquest àmbit el que intuïm o imaginem per mediació de les identificacions, és a dir, emparaulaments —sempre parcials i desfigurats— que en fem mitjançant les epifanies ja estabilitzades i privades de la seva càrrega espiritual original que ens ofereixen els sistemes religiosos.[257] Com serà dut més endavant al territori de les imatges, Amador Vega explica el moment actual afirmant que la formulació tradicional de l'art sacre ja no té forces per revifar els ídols de les teologies caigudes per la crítica nietzscheana.[258]

En la seva aproximació al fet religiós des de la negativitat com a tret distintiu des del Romanticisme, aquest pensador sosté que l'absència de revelació és l'expressió més peculiar d'una hermenèutica de l'experiència religiosa al segle XX, així com en tota la Modernitat. Segons Vega, la conducta negativa en aquest camp no porta automàticament a la noció exposada per Nietzsche sobre la mort de Déu, tal com ha dominat els discursos de la Modernitat, sinó que cal posar altre cop l'atenció en el simbolisme arcaic del *deus otiosus,* el Déu que es retira després d'haver creat el món. Així mateix, si la revelació troba formes *teofàniques* d'expressió positiva, altres cops troba l'expressió negativa o apofàtica, per deixar al descobert aquella absència mitjançant una ocultació que s'havia fet angoixant per a les filosofies modernes de l'existència.[259]

En la cultura occidental d'avui l'espai del sagrat és una eloqüent absència que no es revela. És un temps amb un silenci de Déu de difícil detecció que només els llenguatges abstractes i negatius poden avivar. Així mateix, avui, més que en altres èpoques, el pensament de filòsofs de la negativitat com Pseudo-Dionís l'Areopagita es fa actual, com reivindicaven María Toscano i Germán Ancochea[260] i s'ha analitzat en l'apartat 1.2.

[257] Duch, Lluís. (2012). *La religión en el siglo XXI. Op. Cit.* p. 37-38.
[258] Vega, Amador. (2005). *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática.* Pamplona: Universidad Pública de Navarra. p. 54.
[259] Vega, Amador. (2022). *Tentativas sobre el vacío.* Barcelona: Fragmenta. p. 79-80.
[260] Toscano, María; Ancochea, Germán. (2009). *Dionisio Areopagita. La tiniebla es luz.* Barcelona: Herder. p. 11-12.

En un món confusament secularitzat en què el fenomen religiós roman ocult i latent, o en què la secularització és fruit d'un procés religiós perquè ha passat d'una concepció de la realitat transcendent a una d'immanent, Lluís Duch argumentava que identificar el fenomen religiós ja no és fàcil quan els mecanismes lingüístics i les praxis culturals per concretar el com i l'on del fet religiós ja no serveixen. Ja no hi ha un *nosaltres* rígidament socialitzat i vinculat: s'ha convertit en una espècie de mònada que va per lliure descobrint el fenomen religiós en formes i llocs inèdits. D'aquesta manera, aquest teòleg afirmava que la religió no ha emigrat perquè, mentre l'ésser humà sigui un ésser finit sotmès als estralls de la contingència, el fenomen religiós es mantindrà vigent en ell, incorporant-se en creacions lingüístiques i culturals de tot tipus, com a senyal inequívoc tant de la seva insuperable finitud com del seu permanent anhel, conscient o inconscient, d'anar més enllà de qualsevol més enllà, per transmetre els límits del que és donat i socialment acceptat.[261] L'art contemporani serà un lloc de refugi per a aquesta expressió de la religió, principalment si s'aborda des de la negativitat i l'abstracció.

Com s'ha vist al capítol 1 a l'introduir la noció de les *esferes existencials*, si la consciència de mort constitueix l'*homo religiosus* portant-lo a buscar la salvació de la contingència a través de les religions, l'horitzó de la finitud és el que genera l'esfera existencial i reté l'humà com a parèntesi en el Ser al qual tornarà un cop hagin caigut els vels que l'embolcallen en la seva obscura esfera. L'experiència mística, l'art, la poesia i la música permetran transcendir momentàniament aquest estadi per tornar-hi aportant un coneixement transcendent que defineix i confirma l'*homo religiosus*. Com s'ha vist al capítol 1, Martin Heidegger ja va definir el *ser-aquí* com a ser per a la mort gràcies a la qual estarà obert a la seva revelació. Lluís Duch sostenia que la falta de sentit absolut que significa la mort ha fet que les religions de tots els temps hagin buscat amb afany transcendir el concepte de sentit que acostumem a atribuir a les accions humanes. Així, Duch posava en dubte la fiabilitat del cientificisme del segle XIX i la metafísica tradicional com a instruments aptes per dominar la contingència i oferir una salvació. També recordava que el concepte de contingència posa de manifest que alguna cosa pot ser una altra cosa, que l'observador i el que és observat poden canviar i deixar de ser el que aquí i ara creuen ser perquè la complexitat augmenta i no sempre és controlable.[262] En la seva fèrria defensa del valor crític de la religió d'avui, aquest antropòleg i teòleg reclamava una unió entre mite i logos com a manera de canalitzar aquest fenomen purament humà anomenat religió, per un ser ambigu, inadequadament determinat mitjançant la idea de progrés, constantment sotmès a la contingència, amb un urgent desig d'infinit que, tanmateix, es veu forçat a expressar-lo i viure'l en termes finits, provisionals i situats en una determinada

[261] Duch, Lluís. (2012). *La religión en el siglo XXI. Op. Cit.* p. 37-38.
[262] *Ibid.*, p. 39-40.

seqüència temporal, sempre procliu als extremismes més desestructuradors i polivalents. Així mateix, Duch sostenia que la pregunta religiosa es troba inscrita en el cor de la immanència: en el no-acabament, la inconsistència i la mortalitat dels humans sorgeix l'interrogant crític sobre la plenitud, la consistència i la durabilitat constituint un *homo religiosus* caracteritzat per una profunda actitud admirativa i reverencial, encara que negui de completament l'absolutisme de les proposicions i normatives dogmàtiques, morals i culturals proposades per l'*establishment* eclesiàstic.[263] Des de la caiguda de les teologies i l'ascens del Romanticisme, el desig humà d'infinit que ha d'expressar en termes finits porta la pulsió religiosa al retrobament del seu espai buit de revelació a través del sentiment del sublim. Això s'expressarà finitament en formes catafàtiques i formes apofàtiques de la creació contemporània fins a conduir a la noció d'art que s'ha introduït al capítol 1, segons la qual l'artista transmuta l'infinit en finit perquè l'espectador transiti del finit a l'infinit.

Si el fet religiós es manifesta dispers, deslocalitzat i de forma heterodoxa, la creació artística no només és una antena capaç de captar la profunditat que necessita l'*homo religiosus* actual, sinó que també es converteix en l'espai on aquest podrà acostar-se i experimentar finitament un absolut vers la seva desorientació o suposada orfandat de Déu. Per molt que es requereixi donar curs al fet religiós, un cop s'han perdut els espais lògics de les qüestionades religions tradicionals, a les quals se'ls presenta un dubtós renaixement després de la crisi de la crítica de la religió encapçalada per la filosofia i la ciència, l'*homo religiosus* necessita una mediació per accedir al que li és inaccessible per si sol mitjançant la parcialitat d'aquestes disciplines crítiques. Una accessibilitat que ni tan sols es presenta conscientment com la cosa tant necessària que finalment és. Aquest acostament que els primitius van simbolitzar en una paret del fons d'una cova com a membrana d'allò real o origen d'on havien sortit a través de la qual tornarien a unir-se a l'altre àmbit còsmic, avui passa a ser una subtil mediació fora dels temples que conserven les seves imatges i símbols injuriats. L'humà modern el percep en àmbits dispersos de forma caòtica i inconscient, ja sigui en el poc que queda de naturalesa indòmita, ja sigui en espais com la música, l'art, la poesia o el silenci místic. En aquests últims, els llenguatges negatius són els que concorden amb aquell fet religiós i inefable, fonament negat i enterrat en el seu interior humà. Com es veurà tantes vegades, ni tan sols els mateixos mediadors, com ha passat en artistes moderns, no identifiquen el fet religiós o sagrat que passa per les seves mans. En lloc d'això, l'anomenen misteri de l'art o altres conceptes esotèrics etiquetant erròniament el relligament real que estan encarnant.

[263] Duch, Lluís. (2012). *La religión en el siglo XXI. Op. Cit.* p. 44-47.

Figura 44: ***La imatges és cendra.*** Joan Villaplana, 2022
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

La imatge és cendra és una intervenció de tota l'església dessacralitzada del Convent de Sant Francesc de Santpedor realitzada durant els mesos de juny a agost de 2022. La instal·lació estava constituïda per quatre obres escultòriques de gran format: *Setanta mil vels V i VI*, *Dotze* i *Trinitat*.

Setanta mil vels V i VI són dues obres creades amb vels de seda negra i blanca, respectivament, superposats gràcies a un sistema de suspensió en nilons d'alta complexitat, ja que no va ser permès fer un sol forat en tota l'església en ser patrimoni protegit. Cada obra ocupa un volum cúbic en suspensió superior als 5 m^3 (175x175x175 cm), el qual crea una diversitat de translucideses que els vels tamisen en funció de la llum i la ubicació del visitant.

Al centre de la nau, hi ha l'obra *Dotze*. La peça està formada per un cub dos metres de costat que consta d'un conjunt de onze cubs al seu interior velats amb seda negra al sis costats de cada un. Ubicats des del centre, els cubs ascendeixen des del primer d'un centímetre de costat fins a l'últim de dos metres amb una progressió de proporció àuria. L'afectació lumínica de l'espai modifica la visibilitat, la qual permet veure un major o un menor nombre de cubs. La vista humana pot percebre fins a sis o set cubs els dies amb una llum natural directa.

La més gran, *Trinitat*, consta d'una muntanya de cendra i fum, el qual omple tot l'espai superior de la cúpula de l'absis difuminant la llum directa que hi entra habitualment per unes vidrieres transparents. A mesura que avançava el temps de visita, el fum cobria un espai de l'església intervinguda fins a crear una espessa boirina i una llum aturada.

El 27 de juliol de 2022 es va realitzar un concert de Raga per part de Shiam Sunders, intèrpret hindú del bansuri, com a part de la indagació del fenomen sagrat des de múltiples perspectives religioses i espiritualitats de *La imatge és cendra*.

La imatge és cendra va ser possible gràcies a la beca de creació de la Fundació Guasch Coranty, així com l'ajut de l'Ajuntament de Santpedor i la col·laboració de Santpedor Art i Creació.

2.1.3 EL VINCLE ONTOLÒGIC-RELIGIÓS DE L'*HOMO RELIGIOSUS*

Com va apuntar Mircea Eliade a *El sagrat i el profà*, les cultures modernes només permeten assumir responsabilitats morals, socials i històriques respecte a l'individu mateix i a la societat, a diferència de la persona religiosa de les cultures primitives i arcaiques, la qual experimenta una existència autèntica en assumir la responsabilitat de col·laborar en la creació del Cosmos, quan consagra l'espai i el temps, crea el seu propi món i assegura la vida de les plantes i els animals. Les primeres només viuen en un món profà, a diferència de les segones, que viuen en el món sagrat. En les societats modernes, l'univers no constitueix un cosmos, una unitat viva i articulada, sinó que és, simplement, la suma de les reserves materials i de les energies físiques del planeta que no s'han d'esgotar absurdament. Eliade sempre situava el primitiu en un context còsmic on la seva experiència personal no estava faltada d'autenticitat ni de profunditat, per molt que la consciència moderna la jutgi com a inautèntica o infantil.[264] Com s'ha apuntat inicialment en tractar la noció del conservadorisme modern, l'humà del món modern occidental ja no forma part del Cosmos, en viu separat i tracta la naturalesa de forma ambivalent després del Romanticisme. Aquest tracte diferenciat es basa a adorar cercant el diví que ja només entreveu en el seu sublim, gràcies al qual admira la seva pròpia superioritat moral, en paraules de Kant,[265] o l'explota sense cap mena de consciència.

Des de la crítica occidental a les teologies fins a l'actualitat, la dicotomia desglossada per Eliade s'ha manifestat acusadament en la creació artística. Des de la perspectiva profana, l'art contemporani s'ha ocupat intensament de les qüestions morals, socials, polítiques, històriques i, podríem afegir, existencials corresponents a si mateix i a la societat. Des de la perspectiva sagrada, minoritàriament, ha intentat connectar amb un context còsmic, encara que estigués sublimat en una forma i un contingut suposadament secularitzat i que s'hagi manifestat de forma abstracta. En altres paraules, l'art sacre d'avui segurament ja no és aquell que representa imatges de les religions històriques, les quals ja no tenen energia per revifar els seus ídols després de la crítica nietzscheana de les teologies, com assenyalava Amador Vega,[266] sinó un art que va reapareixent des de principis del segle XX i que va buscar les arrels en el primitivisme i ha sabut connectar-se amb els corrents místics de múltiples tradicions

[264] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà.* Barcelona: Fragmenta. p. 133-134.
[265] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio.* Madrid: Tecnos.
[266] Vega, Amador. (2005). *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática.* Pamplona: Universidad Pública de Navarra. p. 23.

utilitzant alguns dels seus mètodes, com la seva coneguda via negativa, per acostar-se a l'àmbit de la no-dualitat. Una divisió de l'art contemporani en aquestes dues branques fonamentals coincideix amb la dicotomia plantejada anteriorment entre la via afirmativa —o catafàtica— i la via negativa —o apofàtica— de l'art contemporani, tenint en compte que aquesta tesi s'ocuparà principalment de la segona i com aquesta s'ha encaminat cap a una estètica negativa per tractar el sagrat en un món immanent.

El coneixement del sagrat arriba a la humanitat quan irromp el que és completament Altre en el món profà, com l'anomenava Rudolf Otto.[267] Quan això es manifesta de forma sobrenatural sense deixar de ser la cosa mateixa, és a dir, quan continua participant del seu medi còsmic circumdant, s'esdevé el que Eliade definia com a *hierofania*, que etimològicament significa *quelcom sagrat se'ns mostra*. Una pedra sagrada continua sent pedra en el seu context profà, però per a aquells a qui aquella pedra es revela com a sagrada, és objecte de transmutació de la seva realitat immediata a una realitat sobrenatural. Eliade deia que per a aquells que tenen una experiència religiosa, tota la Naturalesa és susceptible de revelar-se com a sacralitat còsmica. Tot el Cosmos pot convertir-se en una hierofania.[268]

Sota la influència del pensament d'Otto, el més determinant que va aportar Eliade va ser la comprensió que la humanitat entra en contacte amb el sagrat per la seva equivalència a potència, a realitat pura; en aquest hi troba saturació de Ser i poder, a diferència del seu món profà. Estar en contacte amb un univers sagrat equival a tenir una experiència total de vida. El món es deixa captar com a món i com a cosmos, en la mesura que es revela com a món sagrat. Així ha sigut des de les societats més arcaiques i, des de l'òptica del segle XX d'aquest historiador de les religions, el Cosmos completament dessacralitzat era un descobriment recent de l'esperit humà quan el món modern havia assumit la seva existència profana. Un món que es ressentia de la dificultat per retrobar les dimensions existencials de l'home religiós arcaic. Malgrat que sota l'existència secular semblava que l'humà ja no necessitava l'esfera sagrada, en últim terme sempre intenta buscar els seus senyals en espais allunyats dels indicats per les religions tradicionals, un cop van ser descartades per la fèrria crítica que van rebre. Com es va recordant, sota aquesta falta d'orientació, l'art es presenta com a última capa de l'esfera existencial en la qual pot intuir l'altre àmbit còsmic, un espai que trenca la seva homogeneïtat i el connecta amb el Ser donant-n'hi coneixement.

[267] Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat*. Barcelona: Fragmenta.
[268] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 70.

Figura 45: ***Setanta mil vels V.*** Joan Villaplana, 2022.
Seda natural, 175×175×175 cm.

2.1.4 ESPAI I TEMPS DE L'*HOMO RELIGIOSUS* ACTUAL

L'*homo religiosus* no concep l'espai com a homogeni. L'espai circumdant té discontinuïtats marcades per *hierofanies*, on el sagrat es manifesta. Es tracta no només d'una ruptura a l'espai, sinó també de la revelació d'una realitat absoluta que s'oposa a la no-realitat de l'espai on es troba. Mircea Eliade sostenia que la manifestació del sagrat fonamenta ontològicament el món. La *hierofania* orienta la humanitat revelant un punt fix absolut, un centre al mig d'un espai homogeni i infinit. Aquest centre significa una fonamentació del món perquè cap món pot néixer del caos de l'homogeneïtat i la relativitat de l'espai profà.[269] En aquests espais, que moltes vegades són assenyalats per animals als quals se sacrifica, s'erigeix un altar reproduint, a escala microcòsmica, la creació. D'aquesta manera, crear un altar equival a reconèixer una cosmogonia.[270] Els pobles primitius àrtics, nord-americans i nord-asiàtics ubiquen un pal còsmic creant una discontinuïtat, un *axis mundi* que uneix els tres nivells còsmics: cel, terra i mons infernals. En el cas d'aquestes cultures, el cel es concep com una immensa tenda sostinguda per aquest pilar. A l'Àsia central i a l'Àfrica, el pilar se substitueix per una obertura a la part superior de la tenda per on surten els fums amb un arbre sense fulles al centre que simbolitza l'arbre còsmic per on grimpen els xamans, com si fos una escala al cel per al seu viatge celestial. En altres llocs, normalment s'erigeix un temple que enfonsa els fonaments en la ruptura on hi havia hagut un pilar o un arbre del món. Eliade també va assenyalar l'aparició de la figura de la muntanya còsmica com a melic del món al voltant del qual es van crear pobles amb la finalitat d'estar a prop d'un centre que comunica amb els diferents nivells còsmics; d'aquesta manera podrien escapar-se de la desorientació de l'espai continu.[271] Com s'ha vist a l'apartat 1.1.1.3, els túmuls mesolítics també adquirien aquesta funció quan les cultures paleolítiques van començar a deixar la seva vida nòmada i es van emplaçar en poblacions on recreaven aquesta muntanya còsmica amb la seva cavitat anterior, com les de les coves que els seus ancestres pintaven.

L'orientació paleolítica a l'espai era definida per la ruta dels animals. Com explicava Francesco Careri, els humans van crear els primers camins seguint les grans manades per a la caça.[272] Hi van situar els menhirs i els complexos megalítics, dels quals poc se sap i molt

[269] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 76.
[270] *Ibid.*, p. 82.
[271] *Ibid.*, p. 87-89 i 102-103.
[272] Careri, Francesco. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética.* Barcelona: Gustavo Gili.

s'ha especulat, però, com a mínim, es pot afirmar que es tractaria de *hierofanies*, objectes sagrats a partir dels quals orientar-se en l'espai i el temps, fos la que fos la seva cosmovisió. Si se segueix la pista d'Eliade, segons la qual les poblacions paleolítiques podrien haver practicat religions xamàniques, no és estrany que hi hagués tot un corrent d'art al segle XX que reprengués el camí i el fet de caminar com a orientació i pràctica artística. Com s'explorarà més endavant, encara que els moviments surrealista i situacionista poden ubicar-se en un temps i una cosmovisió teòricament profans, a les seves bases hi havia un relligament amb el sagrat que connectava amb el primitivisme per una assumpció horitzontal del fenomen religiós un cop abandonades les concepcions teistes o verticals de la divinitat en les seves cultures; la pista d'Eliade sobre el suposat xamanisme dels paleolítics és fonamental per comprendre aquesta connexió transcultural i religiosa. Així, els camins errants presos pels surrealistes a l'hora d'explorar l'espai partint d'una estació de tren d'un poble francès escollit a l'atzar, o les derives errants dels situacionistes per un espai homogeni buscant una significació, com el descobriment d'una nova orientació en una autopista recentment asfaltada i sense pintar a New Jersey per Tony Smith, l'exploració de suposats nous monuments a Passiac, un polígon industrial de la mateixa ciutat en la qual Robert Smithson veia una significació transcendent en objectes trivials, o els camins errants i efímers de Richard Long i Hamish Fulton, els quals eren adoptats com un relat simbòlic en comunió amb la naturalesa al caminar, són mostres de la necessària connexió religiosa de l'art modern amb el primitivisme i la noció d'art com a exercici espiritual que s'aborda en aquesta tesi.

El retrocés a uns temps arcaics per comprendre la necessitat humana de sortir del caos d'un espai homogeni va servir a Eliade per sostenir que l'existència profana no es troba mai en estat pur per poder viure de forma real gràcies a la creació d'un món amb l'orientació sagrada. Integrar-se en la societat industrial imposa una existència sense món, en els fragments d'un univers trencat i amorf amb una infinitat de llocs més o menys neutres. Llavors, no és estrany que antropòlegs com Marc Augé hagin posat l'accent en els anomenats *no-llocs*, espais sense significació cultural o simbòlica, com els aeroports, estacions de tren o zones industrials,[273] que han generat una certa fascinació com a escenaris de creació de tants artistes seguint el rastre dels situacionistes abans mencionats. Tanmateix, la valoració religiosa del món persisteix fins i tot en l'existència més dessacralitzada de tal manera que la humanitat no aconsegueix abolir mai del tot el comportament religiós, com també sosté Eliade.[274] En la creació artística occidental, aquest comportament s'hi troba de manera conscient o

[273] Augé, Marc. (1992/2017). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
[274] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 77.

inconscient en formes d'art com el que s'acaba de mencionar, o velat en l'art abstracte, com assenyalarà més endavant el mateix Eliade en l'article «La permanència del sagrat en l'art contemporani», publicat el 1964,[275] que serà tractat a l'apartat 2.2.

La necessitat de comprensió ontològica de l'ésser humà està vinculada a l'existència religiosa. Concebre el misteri del sagrat significa acostar-se a la realitat que permet a l'humà evitar el no-ser i la seva temuda desaparició. Mircea Eliade sostenia que, si el món ha sigut creat pels déus i *cosmoitzat* pels humans quan reactualitzen d'una forma ritual l'acte de creació, l'espai no *cosmoitzat* es presenta com a extensió amorfa. Per la persona religiosa, aquest espai profà significa el no-ser absolut en el qual no vol ser absorbit i desaparèixer. Així mateix, la millor manera d'evitar-lo és saciant aquesta set de ser situant-se en el centre del real, al mig del món, allà on el cosmos ha sigut creat i estès cap als quatre punts cardinals. Només allà es pot entrar en comunicació amb els déus. I aquesta font de realitat en la qual vol identificar-se pot ser recreada infinites vegades en qualsevol punt de l'espai, donant-li forma ja sigui a través de la creació de països, ciutats, temples, palaus o simples habitacions humanes com tendes, iurtes o cases, com s'ha vist a l'apartat 1.1.3 en analitzar la creació dels túmuls, altars i posteriors ciutats. D'aquesta manera, tota persona religiosa se situa al centre del món i a la font de realitat absoluta. La persona religiosa necessita viure en un món sagrat perquè només un món així participa del Ser, existeix realment.[276]

El comportament criptoreligiós de l'home profà es manifesta de múltiples formes. Instal·lar-se en un espai i habitar-lo és reiterar la cosmogonia i, per tant, reiterar l'obra divina. Per Eliade, tota decisió existencial de situar-se a l'espai constitueix una decisió religiosa. *Cosmoitzant* el caos se santifica un petit univers a imitació del món dels déus. L'existència religiosa adquireix una profunda nostàlgia d'habitar el món diví i intenta tenir una casa similar a la dels déus: per això crea temples. Es tracta d'una nostàlgia que expressa el desig de viure en un cosmos pur, com quan estava sortint de les mans del Creador.[277]

Consagrar l'espai sagrat és una acció paral·lela a l'experiència del temps sagrat, oposat al profà per la seva falta de connexió religiosa amb l'existència. L'ésser humà troba l'eternitat vivint en un temps circular, reversible i recuperable que li permet retrobar periòdicament el cosmos inicial en l'instant de la seva creació, com una espècie d'etern present mític, segons Eliade. Participant en una cosmogonia cíclica a través de l'aniquilació i recreació del món, es

[275] Eliade, Mircea. (1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela. p. 127-131.
[276] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 111.
[277] *Ibid.*, p. 112.

reneix amb una nova existència havent redimit els pecats de la vida anterior. Així mateix, l'existència religiosa es distingeix de la no religiosa pel fet de negar una vida només en el present històric, com l'ha anomenat la modernitat. Mitjançant l'artifici dels ritus es reintegra periòdicament en aquell present mític tornant a la font de realitat primordial. Els intervals sagrats no participen de la durada temporal que els precedeix i segueix, són part d'un temps inicial que es fa present a través de la festa. En l'existència no religiosa, Eliade també hi remarcava una certa discontinuïtat i heterogeneïtat del temps a través del temps festiu profà. Tanmateix, per a la persona no religiosa, l'experiència transhumana del temps litúrgic resulta inaccessible, ja que el temps no pot presentar ni ruptura ni misteri atès que constitueix la dimensió existencial més profunda que té un principi i un final. Segons aquesta condició existencial, és una experiència purament humana en la qual no es pot inserir cap presència divina.[278] La persona religiosa, en canvi, sent la necessitat periòdica de sortir del temps històric per submergir-se en el temps mític i sagrat, el temps de l'origen que reapareix com un etern present recuperable. Per aquesta concepció de l'existència, els esdeveniments històrics són possibles gràcies a l'etern present de l'esdeveniment mític.[279]

[278] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 115.
[279] *Ibid.*, p. 130.

Figura 46: ***Setanta mil vels VI.*** Joan Villaplana, 2022
Seda natural. 175×175×175 cm

2.1.5 MITE I LOGOS EN TEMPS CONTEMPORANIS

Si la ciència i les filosofies existencialistes no han aconseguit pacificar l'angoixa de l'existència moderna per la contingència de la mort i la seva desaparició en el buit, la pregunta que s'obre és com es pot recuperar la dimensió ontològica que atorgava l'existència religiosa. S'ha vist i es veurà que una certa pau es troba en albirar l'infinit, però això només pot ser intuït en el finit, com s'analitzarà a través del sentiment del sublim desencadenat des del Romanticisme europeu quan s'aguditzava la crítica a les teologies. En aquest context, la qüestió de fons és com fer significar un pensament mític equilibrat al pensament racional per buscar noves formes a través de les quals pugui reaparèixer cíclicament aportant fondària a un temps històric rebutjat per la seva desconnexió ontològica. Com demanava Lluís Duch, cal unir novament mite i logos.[280] Però, ¿com es pot donar forma a aquestes dues nocions que fonamenten el coneixement després de les seves respectives crisis de reputació durant la secularització, la primera, i la recent postsecularització, la segona? Precisament, la forma ambigua, negativa i provisional que sustenta el sagrat en el món actual pren aquesta forma per la inassumible dimensió mítica de les teologies tombades per la crítica del pensament modern. D'altra banda, el món del logos ha quedat invalidat en la seva aspiració d'absolut, a la qual finalment no pot donar resposta ni quan es tracta del no-res. Només l'experiència espiritual pot sustentar-lo.

El domini del logos va dur a crear una closca existencial impermeable, però finita damunt del Ser, des de la qual la humanitat se sentia aparentment segura fins a arribar als confins del seu pensament, quan decau en el màxim pessimisme en presentar el no-ser i la seva desaparició pel fet de no estar vinculada a la presència del Ser, font de realitat a la qual hauria de reintegrar-se. En aquest context, s'hauria de repensar els punts de trobada o escletxes entre aquesta màscara existencial profana i la font de realitat ontològica a la qual el mite l'unia cíclicament. En altres paraules, la concepció de mons permeables que defineix l'*homo religiosus* des del paleolític passant per múltiples fases, hauria de tornar a estar present per evitar l'aïllament del món profà encasellat per la raó moderna. Mentre no arribi un nou temps de revelació, la humanitat busca aquella permeabilitat quan els vels de l'esfera existencial són sobrepassats sobtadament a través de la creació artística, la poesia, la música o l'experiència mística.

[280] Duch, Lluís. (2012). *La religión en el siglo XXI*. Madrid: Siruela. p. 44-45.

La crítica lògica a la idea d'un retorn a un temps mític per viure en presència dels déus seria causada per haver posat en qüestió el progrés humà i la seva creativitat. Mircea Eliade sostenia que això només passaria parcialment, ja que l'existència religiosa, per primitiva que sigui, no rebutja el progrés, sinó que l'accepta atorgant-li un origen i una dimensió divina. El que la modernitat ha assimilat com a progrés, les diverses societats primitives ho van assumir com a noves revelacions divines.[281] En un temps actual marcat per l'absència i caracteritzat per la falta de revelació, es pot desvelar el comportament religiós en les escletxes del món profà. Com s'ha exposat seguint Eliade, seria un error donar per cert que la condició religiosa de les societats arcaiques es nega a assumir la responsabilitat d'una existència autèntica estant immersa en un mite de l'etern retorn. Aquelles societats experimenten una existència profunda en assumir responsabilitats enormes com la de col·laborar en la creació del Cosmos, la de crear el seu propi món i la d'assegurar la vida de les plantes i els animals, entre d'altres. Totes elles són responsabilitats que pertanyen al pla còsmic de l'existència, a diferència de les responsabilitats d'ordre moral, social o històric, les úniques que coneixen les societats modernes, les quals no condueixen a la comprensió del cosmos com a unitat viva i articulada a la qual pertanyen, sinó a una visió d'aquesta com a simples recursos materials.[282] Això explica la falta de sentiment de viure una vida autèntica en l'existència moderna.

Un cop iniciat el segle XXI, algunes preguntes essencials sobre aquesta qüestió continuen obertes. Es poden resumir de la següent manera. ¿Com recuperar la fondària existencial perduda més enllà de la raó? ¿Tota l'existència moderna ha de llençar per la borda aquesta possibilitat d'existència vertadera, com assumia Eliade, o hi ha claus d'accés que permeten a l'ésser humà modern sortir de la gàbia racional sense tornar a les religions clàssiques que la seva crítica va abandonar? ¿Com es pot sortir d'aquesta dicotomia maniquea? ¿L'art és una d'aquestes claus d'accés d'alt valor que dona permeabilitat al món a través d'un relligament ontològic sense caure en esoterismes ni falsos dogmes? És clar que la dimensió espiritual de l'*homo religiosus* no s'extingeix mai, perquè és aquesta la que dona sentit a la seva existència. La qüestió és comprendre la forma que adopta avui sense caure en falses existències, ja siguin les religions d'una antiga revelació caiguda en descrèdit per la crítica racional, ja siguin existencials de dubtós recorregut final sostingudes per una ciència i un pensament desacreditats perquè no conceben ni accepten la dimensió espiritual humana.

[281] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 131.
[282] *Ibid.*, p. 134.

Figura 47: ***La imatges és cendra.*** Joan Villaplana, 2022
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

2.1.6 SOCIETAT DE LA INFORMACIÓ I INTEL·LIGÈNCIA ARTIFICIAL PER L'*HOMO RELIGIOSUS*

L'alienació d'una existència profunda es pot veure avui normalitzada en les societats modernes teòricament secularitzades amb la irrupció de la revolució tecnològica de la societat de la informació, la digitalització del coneixement i l'adveniment de la intel·ligència artificial. La desaparició d'aquell retrobament periòdic amb el sagrat corresponent a l'existència religiosa es pot detectar fàcilment en la pèrdua de les formes i dels significants que ha provocat el materialisme fent desaparèixer els rituals. Recentment, Byung-Chul Han ha analitzat aquesta qüestió entenent els rituals com a accions simbòliques que creen una comunitat sense comunicació, assentant-se en significants que, sense transmetre res, permeten que una col·lectivitat hi reconegui les seves senyes d'identitat. Aquest pensador sosté que ara preval una comunicació sense comunitat a causa de la pèrdua dels ritus socials.[283] Fent una analogia amb el gir copernicà del pensament que va introduir Immanuel Kant, segons el qual ja no som nosaltres els que girem al voltant dels objectes, sinó que són els objectes els que han de regir-se per nosaltres obtenint un coneixement del món a través de les formes *a priori*, és a dir, prèvies i anteriors al que és empíric, Han assenyala que l'idealisme kantià es basava en la fe que l'ésser humà és l'amo de la producció de coneixement, però actualment s'està produint un canvi de paradigma. Segons aquest, avui, com que ha de regir-se per dades, la humanitat abdica com a productora de saber entregant la seva sobirania a les dades. El gir copernicà, que havia elevat l'humà a productor autònom de saber, ara és reemplaçat per un *gir dataista*. D'aquesta manera, el *dataisme* posaria fi a l'idealisme i a l'humanisme de la Il·lustració deixant de ser autor del saber, subjecte cognoscent sobirà, quan el saber és produït maquinalment sense subjecte humà ni consciència. Han sosté que ara l'ésser humà és desbancat de la seva posició central com a productor de saber per enormes quantitats de dades, ja que el saber que produeix el *big data* o els grans volums de dades és inassequible a les nostres capacitats cognoscitives i a la comprensió humana. Precisament perquè no pensen ni comprenen, els processadors són més ràpids, només es limiten a calcular. Així, els *dataistes* afirmarien que l'home va inventar el pensament perquè no pot calcular amb prou rapidesa.[284]

[283] Han, Byung-Chul. (2019/2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder.
[284] *Ibid.*, p. 105-106.

Byung-Chul Han ubica políticament aquest canvi paradigmàtic en el moment neoliberal, en el qual veu una pèrdua de llibertats sota la suposada llibertat individual que comporta una autoexplotació en una societat de marcat to narcisista, en la qual cadascú pot construir i exhibir una identitat d'èxit pràcticament pornogràfica amb l'únic fi de produir maquinalment per a aquest règim gràcies a les noves tecnologies. Segons això, el *dataisme* imposa l'obligació de la transparència passant-ho tot a dades i informacions perquè siguin visualitzades. Han sosté que la transparència no declara lliure l'ésser humà, sinó les dades i les informacions. Es tracta d'una forma eficaç de domini en una comunicació total que coincideix amb una vigilància total. Una dominació per part d'un *big data* que intervé en la psique humana i la manipula fent-se passar per llibertat. Per aquest motiu, Han denuncia que l'imperatiu *dataista* de transparència no és una continuació de la Il·lustració, sinó el seu final.[285]

Malgrat que Han situa l'obligació de la transparència i l'ostentació de la intimitat en el que ell anomena *règim neoliberal*, cal afegir que la seva procedència pot ser religiosa i anterior, provinent de les cultures calvinistes, fonament del liberalisme. En les seves societats, encara avui regna el costum de mostrar l'interior de les cases, on no hi ha res a amagar, com passa als Països Baixos. Aquesta és la raó per la qual en aquelles regions les finestres no tenen cortines i, com més rica és una família, més grans han de ser per mostrar que la seva riquesa és totalment transparent i verificable per la comunitat. Avui, sota el domini total de les polítiques econòmiques gestades imprevisiblement durant la privatització de la relació amb Déu de la Reforma de Luter, la pressió per produir destrueix l'espai dels jocs i les narracions, nocions provinents de la concepció mítica de la realitat que ha construït l'ésser humà des del principi dels temps. Si el treball algorítmic de càlcul no és narratiu, sinó purament additiu, com assenyala Byung-Chul Han, es tracta d'un procés que es pot accelerar, al contrari del fet de pensar, que no admet acceleració. Si les teories presenten trets narratius, els algoritmes numeren, no narren. D'aquesta manera, *el pas del mite al dataisme* és el pas de la narració a la mera numeració. El *dataisme* fa que la producció de saber resulti pornogràfica, tenint present que, segons Han, pensar és més eròtic que calcular perquè, sense Eros, els passos del pensar degeneren en fases de càlcul, és a dir, en fases de treball. El càlcul està nu i és pornogràfic. En canvi, el pensar es vesteix de figures; no és estrany, és retorçat i sinuós. El càlcul, contràriament, segueix un curs rectilini.[286] Estant així les coses, vers una societat bolcada a la transparència pornogràfica, Byung-Chul Han assenyala la pèrdua d'un pensar que té un caràcter lúdic sota la pressió per treballar i produir alienant-se de la seva essència. El

[285] Han, Byung-Chul. (2019/2020). *La desaparición de los rituales*. *Op. Cit.* p. 106.
[286] *Ibid.*, p. 107.

pensament ha perdut per complet el seu element lúdic en el camí des del mite fins al *dataisme* assimilant-se al càlcul, quan el fet de pensar no són fases de càlcul que prossegueixen amb el que és igual. Per Han, són més aviat jugades o passos de ball que generen quelcom totalment diferent, un ordre completament nou de les coses.

Més enllà del pessimisme persistent en aquestes denúncies de les societats postindustrials, la qüestió continua sent on es pot trobar la ruptura i el fet religiós en l'existència contemporània. El silenci i la contemplació, que van units al descans festiu, no troben el seu espai propi en les cultures postseculars,[287] en les quals la incomprensió del retrobament cíclic amb el temps sagrat —la festa— porta implícita una angoixa per no estar produint. Com s'aprofundirà més endavant, la secularització no va significar l'abolició del comportament religiós, sinó un traspàs d'aquest a altres àmbits com poden ser l'economia, la política, la ciència i les xarxes, entre d'altres. A l'anàlisi que va fer Susan Sontag als anys setanta del segle XX de l'ús social de la fotografia, ja va advertir que aquella pràctica que llavors s'iniciava massivament allunya de la realitat, per exemple, en interposar la càmera —l'acció de fotografiar— entre el turista i el que ha de contemplar. En un temps festiu de descans com les vacances, les societats turmentades per la moral del treball, com la nord-americana, la japonesa o l'alemanya —assenyalava Sontag— adopten aquesta pràctica de llevar-se d'hora per fer un treball simpàtic com el de fotografia per poder apaivagar l'angoixa de no estar produint.[288] Dels anys setanta a avui ja s'ha vist com ha evolucionat l'ús de la imatge vinculada al turisme, la qual no només dona testimoni d'aquella activitat, sinó que ha transformat dramàticament ciutats i espais naturals amb l'afany d'aconseguir copiar imatges ja preexistents a les xarxes digitals amb l'únic fi d'ubicar-se personalitzadament en una nova realitat construïda per imatges que condueix a una existència de caràcter narcisista. La generació d'aquestes imatges, que no són altra cosa que la còpia d'altres imatges, no reprodueix una realitat física vinculant-s'hi ontològicament, sinó que construeix una realitat paral·lela que ha perdut el contacte amb el món fenomènic i que va iniciar els temps postmoderns. La connexió amb noves realitats filtrades per imatges preexistents altera completament aquesta interacció fent que l'humà s'allunyi de la realitat que vol conèixer pel fet que no l'està reproduint des de la seva percepció empírica, sinó des d'un model preexistent de com s'ha d'obtenir la imatge d'aquell espai per aconseguir-lo com a producte de consum. És a dir, anar a una ciutat com si es tractés d'un parc temàtic per obtenir la imatge d'un

[287] En el pròxim apartat s'analitza aquest concepte per definir l'estadi religiós actual en les cultures occidentalitzades.
[288] Sontag, Susan. (1977/2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara. p. 27.

monument, encara que no es tingui ni es tindrà gens ni mica d'interès per la seva forma artística o arquitectònica, dona una percepció errònia de coneixement sobre aquella ciutat a la persona que la visita pel fet d'emportar-se una imatge model d'una forma de vida que no ha ni ensumat. En altres paraules, els llocs a visitar no deixen de ser productes prefabricats que es poden prendre com a proves perquè la comunitat pugui verificar que un ha arribat a aquella nova realitat o com a testimonis d'ostentació d'una vida d'èxit, com comprar i exhibir samarretes d'una cadena d'idees de consum prefabricades amb la inscripció del nom de la ciutat on s'ha estat. En el primer cas, es tracta d'un simulacre de coneixement que aliena l'*homo religiosus* de la seva veritat perquè és un fals ritual. En el segon, d'un simulacre de personalitat construït sobre la fal·làcia narcisista sense fondària ontològica que li permeti sondejar la realitat.

Amb l'adveniment de la intel·ligència artificial, l'allunyament de la realitat física es multiplica i la pèrdua de fondària ontològica pren dimensions majúscules. En el moment en què les imatges es generen directament sense referents físics, quan la fotografia deixa de ser una tècnica extractiva d'imatges del món fenomènic per ser un mètode additiu de realitat digital, el coneixement del món a través de les imatges entra en una nova dimensió en la qual la narrativa prendrà tot el protagonisme pel fet de no existir la possibilitat de la prova fefaent de realitat que possibilitava la imatge extractiva del món físic. En aquesta nova fase, caldrà trobar novament la fondària ontològica que atorgaven el temps i l'espai sagrat. La imatge com a objecte comunicatiu de realitat entra en una desconnexió profunda en què el temps i l'espai es tornen homogenis, sense cap escletxa de realitat, perquè s'han allunyat d'aquella connexió física a través de la llum que aportava la fotografia, raó per la qual se la prenia com a objecte fefaent, signe indicial de realitat, segons l'esquema de Pierce.[289] En canvi, la imatge com a objecte artístic, ja sigui de generació digital a partir d'intel·ligència humana o artificial, entra en un espai d'infinites possibilitats per establir un nou contacte amb la realitat. Aquell objecte gairebé científic d'obtenir una còpia de les aparences a partir del reflex de la llum en un suport físic a través d'una transformació química passa a ser un procés additiu d'imatge realista de les aparences. Aquesta segona opció, com que ha entrat en un terreny que anteriorment ocupava el dibuix o la pintura, pot ser guiada per la narrativa i la metàfora, vies artístiques d'accés a la realitat amb una connexió ontològica diferent de la simple documentació, si no per un exercici espiritual que condueix a un trànsit òntic-ontològic que,

[289] Vegeu l'apartat 1.1.3.1, p. 111-117.

com ha definit aquesta tesi, transmuta l'infinit en finit perquè l'espectador pugui transitar del finit a l'infinit.

Prèvia a aquesta futurible obertura espiritual que poden oferir aquestes noves tecnologies, amb l'absència d'una revelació de múltiples societats contemporànies preval una psique propulsada per un domini econòmic que no aporta cap mena de salvació. En aquestes, Byung-Chul Han hi veu totalització quan sosté que el règim neoliberal totalitza la producció sotmetent tots els àmbits de la vida i profanant-la. La producció fins i tot acapara el repòs degradant-lo a temps lliure, a una pausa per fer un descans. Es tracta d'un temps que no introdueix cap període sant de congregació. Per molts, el temps lliure és un temps buit que provoca *horror vacui*, com també assenyalava Sontag,[290] i cal que sigui rendible esdevenint una forma torturadora i buida de treballar. Han sosté que el repòs actiu i ritual deixa pas a un no fer res torturador.[291] Avui, pràcticament s'ha perdut el descans festiu que comporta intensitat vital i contemplació. Així mateix, la vida arriba a una intensitat real just en el moment en què la *vita activa* —que en la seva crisi postmoderna degenera en hiperactivitat— assumeix en si la *vita contemplativa*. Si el repòs pertany a l'esfera del sagrat, contràriament, el treball és una activitat profana que cal ometre durant les accions religioses. En aquestes dues formes d'existir, el repòs i el treball, Han hi veu una diferència ontològica; encara més, una diferència teològica. En l'existència fonamentada pel capital, el repòs no serveix només per descansar del treball. Per Han, tampoc consisteix a reposar les forces per tornar a treballar, sinó que transcendeix el treball i no hauria d'entrar-hi en contacte de cap manera.[292]

En les societats industrialitzades i postindustrialitzades el treball pertany al temps profà i no existeix cap temps sagrat, és a dir, cap temps amb fondària ontològica. En canvi, en les societats tradicionals basades en la caça i la recol·lecció o, posteriorment, en les que es viuen de les tasques agrícoles, el treball se circumscriu en els cicles de temps sagrat i dona explicació a la seva cosmovisió. Si, com passa avui, el repòs es posa en estreta relació amb el treball perquè s'entén com a descans d'aquest, perd la seva plusvàlua ontològica. Així, el repòs degenera en un derivat del treball pressionat per la producció contínua, provoca una pèrdua d'aquell repòs sagrat i profana i degenera totalment la vida. Sostenint que el treball pertany a l'esfera profana, Han denuncia que individualitza i aïlla els humans, mentre que la festa els congrega i uneix. Segons ell, la festa sorgeix perquè els humans senten periòdicament la

[290] Sontag, Susan. (1977/2005). *Sobre la fotografía*. Madrid: Alfaguara. p. 31.
[291] Han, Byung-Chul. (2019/2020). *La desaparición de los rituales*. *Op. Cit*. p. 61.
[292] *Ibid*., p. 56.

necessitat de congregar-se, ja que la seva essència és la col·lectivitat. El cicle festiu obeeix a la constant alternació de treball i repòs, de dispersió i congregació.[293]

Seguint Friedrich Nietzsche,[294] Byung-Chul Han situa igualment l'origen de l'art en la festa, aquest temps sagrat que irromp en el món profà, com va fonamentar Eliade. Per això Han afirma que celebrem la festa però mai el treball. Celebrem la festa perquè està detinguda, ja que el temps festiu és un temps detingut que no transcorre ni flueix i possibilita el fet de demorar-se. En la festa es cancel·la i se supera el temps com a successió de moments evanescents i fugaços. Aquesta era una idea ja introduïda per Hans-Georg Gadamer segons la qual l'essència de l'experiència temporal de l'art consisteix a aprendre a demorar-se. Segons aquest pensador, aquesta és la correspondència adequada a la finitud humana, la que condueix a l'eternitat.[295] Per Gadamer, l'essència de l'art consisteix a atorgar a la vida una durabilitat perquè en el moment vacil·lant hi hagi alguna cosa que romangui. Aquesta és la noció d'art d'avui, ahir i sempre, per aquest filòsof,[296] que, salvant poques distàncies, correspon a la definició que aporta aquesta tesi com a exercici espiritual de trànsit òntic-ontològic, de camí d'anada i tornada a l'infinit. Parafrasejant Gadamer, Han sosté que no hi ha objectiu on dirigir-se, un objectiu que faria transcórrer el temps. Per tant, la celebració de la festa cancel·la i supera el transcurs. En canvi, tornant al pessimisme contemporani d'aquest pensador germano-coreà, la pressió per treballar destrueix la durabilitat de la vida. El temps laboral és un temps que flueix i transcorre. En el moment que es fa coincidir el temps vital amb el temps laboral, com passa en moltes societats occidentalitzades, la vida es torna radicalment fugaç.[297] Sense anomenar-ho pel seu nom, quan l'*homo religiosus* surt de la seva forma existencial, pren el camí de l'angoixa que li produeix l'existència efímera sense fondària ontològica.

Ja a *La salvació de lo bellesa*, llibre en el qual feia una fèrria defensa de la bellesa en el món actual dominat per una noció del que és bell determinada per la producció i el consum. Byung-Chul Han recordava la noció de demorar-se en la bellesa que Gadamer va assenyalar com a definitòria i que avui s'ha perdut. Això deixa la porta oberta a la contemplació a través de l'art. Malgrat tot, una contemplació de què? Seguint Gadamer, Han sosté que el que és bell invita a demorar-se. Segons això, el que obstaculitza la demora contemplativa és la voluntat. Tanmateix, en contemplar la bellesa, la voluntat es retira i un es desembarassa de si

[293] Han, Byung-Chul. (2019/2020). *La desaparición de los rituales*. *Op. Cit.* p. 57.
[294] Nietzsche, Friedrich. (1882/1984). *La Gaia ciència*. Barcelona: Laia. §165.
[295] Gadamer, Hans-Georg. (1977/1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós. p. 110-111.
[296] *Ibid*., p. 124.
[297] Han, Byung-Chul. (2019/2020). *La desaparición de los rituales*. *Op. Cit.* p. 58.

mateix sumint el jo en el què és bell. En presència de la bellesa, un es desprèn de si mateix. Per tant, si el temps transcorre a causa de la voluntat i l'interès, sumir-se contemplativament en la bellesa comporta que el voler es retira i el si mateix es retreu engendrant un estat en el qual el temps es para, perquè l'absència de voluntat i interès mitiga i atura el temps. Per Han, aquesta quietud és la que distingeix la visió estètica de la percepció purament sensible. Així, en presència de la bellesa, es veu l'arribada al destí sense ser empès ni arrossegat cap endavant. Aquesta és l'arribada essencial que aporta la bellesa.[298]

L'eternitat del present que s'assoleix en el fet de demorar-se, en el qual el transcurs temporal queda superat, remet al que és diferent, és la presència de l'altre. Han situa la tasca de l'art en la salvació de l'altre, perquè la salvació de la bellesa és la salvació de la diferència. L'art salva el que és diferent resistint-se a fixar-ho al seu estar present, sent eternament diferent. Així la bellesa cancel·la el poder del temps. Precisament avui, la crisi de la bellesa consisteix en el fet que es redueix al seu estar present, al seu valor d'ús i consum. Han conclou que el consum destrueix l'altre i que la bellesa artística és una resistència contra el consum.[299]

Encara que Byung-Chul Han vegi amb pessimisme l'imaginari col·lectiu sota el règim neoliberal i adopti l'idealisme platònic de la bellesa com a visió del diví o etern, cal afegir que, més enllà de l'altre, avui l'art pot seguir sent una porta oberta al sagrat perquè irromp en el món profà generant aquesta pausa contemplativa del real, a la percepció del Ser en potència que entreveu en el sagrat. L'art continua saciant la set ontològica de l'ésser humà desvelant els vels de l'*esfera existencial* per deixar una capa fina a través de la qual pugui intuir el Ser i comprendre la totalitat en la qual està immers. El comportament criptoreligiós del món secularitzat, del qual les religions foren apartades, la set de Ser i del sagrat persisteixen, encara que romanguin sepultades. Mircea Eliade sostenia que una de les característiques essencials de la condició religiosa arcaica és l'obsessió ontològica. Desitjar reintegrar el temps de l'origen significa recuperar el món pur, tal com era *in illo tempore*, per a la set del sagrat i la nostàlgia de Ser. Així es tradueix existencialment en la certitud de recuperar periòdicament la vida en una adhesió total al Ser a través d'una participació que li garanteixi la revelació primordial de la qual és custodi. El mite revela la sacralitat absoluta en relatar l'activitat creadora dels déus descrivint les irrupcions del sagrat en el món. Els mites són les revelacions primordials, un model exemplar que és fonament ontològic i del qual l'esfera del que és profà no participa en absolut. D'aquesta manera, el que és profà no participa del Ser i l'àmbit sagrat

[298] Han, Byung-Chul. (2015). *La salvación de lo bello. Op. Cit.* p. 93-94.
[299] *Ibid.*, p. 93-94.

és el que és real per excel·lència.[300] No és estrany, doncs, que el 1927 arribés *Sein und Zeit* de Martin Heidegger per advertir de l'oblit de la pregunta del Ser que havia comès la metafísica occidental per centrar-se en l'ens que, en el seu desenvolupament, originaria el dualisme del subjecte i l'objecte impulsant l'arrancada a tota la subjectivitat occidental alienada del Ser i del que és religiós. La noció d'*esferes existencials* que vol aportar aquesta tesi incideix en el retrobament ontològic que pot proporcionar l'art amb els seus vels negatius generant la comunió de l'ens amb el Ser des del mateix Ser.

Segons Thomas Luckmann, una cosmovisió s'origina quan les experiències subjectives de transcendència s'objectiven socialment en representacions col·lectives religioses. Es tracta d'un model que defineix la manera com la realitat quotidiana es relaciona amb les realitats transcendents. Identifica els elements d'aquestes realitats, ofereix noms i icones en forma de metàfores, símbols i rituals que contribueixen a edificar un pont entre aquests dos àmbits de la realitat.[301]

Byung-Chul Han sosté que no és correcte interpretar el capitalisme com a religió, ja que a aquesta li cal un relligament que congrega i mancomuna, el qual no existeix quan els diners tenen efectes individualitzadors i aïllants. El capitalisme augmenta la llibertat personal alliberant-se dels vincles personals amb l'altre. Per Han, en la religió és fonamental la calma contemplativa contrària al capital, el qual no descansa. A més, el capitalisme ho iguala tot eliminant totes les diferències, fent-ho tot comparable i igual. Per aquest pensador, aquesta situació engendra un infern del que és igual. D'altra banda, religions com el cristianisme tenen un temps narratiu, significatiu. En canvi, el capital no narra, només compta i priva el temps de tota significació, profanant-lo en reduir-lo a temps laboral i fent tots els dies iguals.[302] Aquesta posició de Han és destacable pel que fa a la comprensió de l'infern del que és igual que aporta l'espai homogeni del capitalisme, però pot posar-se en dubte al diferenciar radicalment el cristianisme del capitalisme, quan aquest segon va néixer de tota la influència que va generar la reforma luterana a Europa a causa de la privatització del relligament amb Déu i la pèrdua d'una part substancial de la igualtat mancomunada del cristianisme, com es veurà seguidament.

[300] Han, Byung-Chul. (2015). *La salvación de lo bello. Op. Cit.* p. 59-61.
[301] Luckmann, Thomas. "Reflexiones sobre religión y moralidad", a Bericat Alastuey, Eduardo (Coord.). (2008). *El fenómeno religioso*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. p. 16-17.
[302] Han, Byung-Chul. (2019/2020). *La desaparición de los rituales. Op. Cit.* p. 62-63.

Figura 48: Concert de raga de l'intèrpret del bansuri Shiam Sunders.
Convent de Sant Francesc, Santpedor. 27 de juliol de 2022

2.1.7 LA SECULARITZACIÓ COM A REALITAT RELIGIOSA IMMANENT

La ubicació del fet religiós persevera com el tema més apressant de les societats modernes, les quals ja no poden continuar ocultant la seva empenta estructural. Encara més quan la secularització és posada en dubte com a estructura consistent que pot prescindir de fenomen religiós del qual va sorgir. El 2007, Mark C. Taylor advertia que no es pot entendre el món d'avui sense comprendre la religió. En el seu assaig *After God,*[303] aquest filòsof de la religió estatunidenc sostenia que la religió no havia sigut mai tan poderosa i perillosa perquè no està circumscrita als seus temples. La sortida del pensament religiós del seu espai propi —les esglésies, mesquites, sinagogues o altres llocs de culte— ha provocat que avui es mogui sense control per altres esferes com la política, l'economia, les ciències, la tecnologia o les xarxes. A l'inici del seu assaig, aquest teòric de la religió de la Universitat Columbia qüestionava una noció essencial de la Modernitat segons la qual la secularització s'estenia gràcies a la modernització perquè, segons afirmava, secularitat no és una noció oposada a religió; al contrari, la secularitat occidental és un fenomen religiós. La religió no és un domini separat que es pugui simplificar, sinó que impregna tota la cultura i influeix profundament les seves societats.

Tornant a la noció d'absència que es fa present en el món occidental a través del *deus absconditus*, Taylor sostenia que la secularitat és un fenomen nascut de la tradició judeocristiana en la qual Déu ha desaparegut en repetides ocasions fent-se transcendent fins a la irrellevància o, de vegades, sent immanent fins a fer confondre el sagrat i el profà. Com s'ha analitzat anteriorment, la immanència que van aportar l'Idealisme i el Romanticisme va desplaçar el deisme des dels inicis del segle XIX. Aquests moviments tan influents de la Modernitat van trobar una autoencarnació de Déu en la natura i la seva història. Els seus filòsofs, teòlegs i artistes van introduir aquest canvi reinterpretant creativament les doctrines cristianes de l'Encarnació i la Trinitat. Les conseqüències d'aquest gir van aparèixer amb l'arribada de la teologia de la mort de Déu, al segle XX, i els canvis que aquesta va comportar per a les societats i les cultures occidentals. Seguint aquesta lògica, Taylor arriba a la conclusió que la secularitat occidental forma part de la cristologia clàssica ja definida als segles IV i V.[304]

[303] Taylor, Mark C. (2007/2011). *Después de Dios*. Madrid: Siruela.
[304] *Ibid.,* p. 147-149.

Mark Taylor va veure el final del segle XX i els inicis del XXI com la cristal·lització del que el segle XIX havia conceptualitzat. Quan la visió transcendent va cedint pas a un sentit immanent de la realitat, el programa avantguardista desplega la seva proposta de transformar el món en una obra d'art mitjançant les noves tecnologies. D'aquesta manera, en el període postmodern s'ha fet cada cop més imperceptible la divisió entre imatge i realitat, cosa que ha portat el món a una situació de falta de certesa i caos.

Com s'ha citat anteriorment, als anys setanta del segle XX, Susan Sontag ja va alertar que estàvem entrant altre cop a la caverna platònica amb la producció massiva d'imatges. Segons aquesta pensadora nord-americana, creant duplicats del món real amb les fotografies, en lloc d'acostar-nos al món, ens n'allunyem, perquè és un simple simulacre d'aquella realitat que ens persuadeix amb un aparent realisme. Crear una imatge fotogràfica trenca una continuïtat d'espai i temps en descontextualitzar la seva acció; això fa que el seu fals realisme condueixi a un simulacre de coneixement. Així mateix, el coneixement del món a través de la creació d'imatges tècniques empeny les societats contemporànies cap a l'obscuritat de la caverna platònica obtenint més incomprensió de la realitat en comprar coneixement «a preus de liquidació».[305] John Berger va respondre a aquest assaig afegint que la invenció de la fotografia no havia substituït la pintura, el gravat o el dibuix, com semblava que havia passat, sinó el pur exercici de la memòria, confonent la realitat amb imatges ambigües fruit d'un fraccionament de la mateixa realitat, que són les fotografies. Berger afirmava que el que fan les fotografies allà fora, a l'espai exterior a nosaltres, es realitzava anteriorment en la interioritat del pensament.[306] La conclusió d'ambdós discursos és que les imatges mecàniques disminueixen el pensament, la memòria i el coneixement. Cinc anys després, el 1983, Vilém Flusser va assenyalar que les imatges que creem diàriament són com pantalles separadores entre nosaltres i el món real que priven l'accés al seu coneixement.[307] La posterior revolució digital ha transformat la comunicació diària a través de la creació d'imatges a àmplies capes de la societat accelerant aquest procés de separació amb el món fenomènic anunciada durant la postmodernitat. Les imatges són intermediàries provisionals a les quals s'atorga un valor final. Com s'ha comentat en l'apartat anterior, avui la intel·ligència artificial crea imatges sense cap referent físic aportant més confusió a un món sobresaturat d'imatges. Si el poder de la imatge ja era enorme durant la cultura postmoderna, amb una tecnologia que feia pecar l'ésser humà construint noves realitats sotmeses al programa que havien dissenyat les

[305] Sontag, Susan. (1977/2019). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Arcàdia.
[306] Berger, John. (2013/2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 69-80.
[307] Flusser, Vilém. (1984/2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis. p. 34.

mateixes tecnologies, com s'ha dit, caldrà veure si el temps que ara s'obre sota el desig de crear noves aparences de la realitat sense comptar amb el món fenomènic ni amb la humanitat aporta un art amb unes imatges que sobrepassin la dimensió profana del que és aparent i trenquin l'homogeneïtat per obrir un marc al sagrat. Aquesta seria una aportació religiosa de l'anomenada intel·ligència artificial, la qual passaria a ser intel·ligència artificial espiritual. Caldrà observar el futur desenvolupament tecnològic amb aquesta pregunta oberta.

En la situació actual, en què les imatges es converteixen en realitat i la realitat sembla tan sols un seguit d'imatges canviants, com serà desenvolupat a la segona part, la incertitud i la inestabilitat poden fomentar la creativitat en un moment que pot ser altament productiu. Mark Taylor creu que *després de Déu*, i seguint el seu rastre, la divinitat s'encarna en la creativitat humana emergent. Per arribar a aquesta idea, aquest pensador posa el focus en la reforma luterana i la influència estructural que han exercit alguns dels seus pensadors no només a Occident, sinó arribant a determinar el món global, tal com el coneixem. Entre ells, destaca Locke, Hume, Smith, Darwin, Kant, Hegel, Schleiermacher, Friedrich i Wilhelm Schlegel, Nietzsche i Kierkegaard. Com s'ha avançat anteriorment, en privatitzar, liberalitzar i descentralitzar la relació entre el creient i Déu, Luter va iniciar una revolució que no es va limitar a la religió, sinó que es va estendre a la política i a l'economia. Els canvis que va introduir en la informació i les comunicacions van preparar el camí per a la revolució de la informació i les comunicacions del món actual. A finals del segle XIX, la religió, l'art i la política s'entrecreuen en les nocions d'autonomia i representació. La noció de subjecte autònom, que va implícita amb la democràcia moderna i els mercats, i el concepte d'autoreferencialitat, característic de l'art modern, provenen directament de la concepció cristiana de Déu. Taylor sostenia que quan l'art desplaça la religió com a focus d'esforç espiritual, els profetes religiosos esdevenen artistes d'avantguarda la missió dels quals consisteix a realitzar el regne de Déu a la terra mitjançant la transformació del món en obra d'art.

Paral·lelament, Thomas Luckmann afirmava que des de principis de l'edat moderna i, sobretot, amb les accelerades transformacions socials de finals del segle XVIII i XIX, l'especialització funcional de les institucions va soscavar el domini social de la religió institucional medieval i premoderna a Europa en el procés interpretat com la secularització. Per aquest autor, aquest procés hauria de ser reconegut com el d'una quarta forma social de religió, la privatitzada. Explicava que quan el ritme de la diferenciació de les funcions polítiques, econòmiques i legals de la vida social es va accelerar des de finals de l'edat mitjana,

el procés no va respectar ni la religió ni l'ordre social. Malgrat que les institucions religioses van continuar servint de base socioestructural de la moralitat, l'estat modern va considerar que havien de quedar restringides a la seva funció adequada. D'aquesta manera, la força socialment i moralment disciplinària de les religions va iniciar el seu declivi individualitzant-se, com també va passar amb la moral, per acabar-se privatitzant totes dues. Segons Luckmann, això va fer que la religió es convertís en fe i la moralitat en consciència, definides ambdues com a realitats subjectives socialment definides.[308]

En un món en el qual els absolutismes semblen irreconciliables, Mark Taylor aposta per un relacionalisme a partir d'una codependència i coevolució. Aquest pensador conclou que el diví no està en una altra part, sinó que és la creativitat emergent que configura, desfigura i reconfigura l'infinit teixit de la vida. Una religió sense Déu deriva en una ètica sense absoluts que promou i preserva l'emergència creadora de la vida a tot el planeta. En un món com l'actual, amb desafiaments, inseguretat i incerteses, afirmar la possibilitat creadora requereix una fe paradoxal que és la consumació de la revolució iniciada per Luter.

A *After God*, Mark Taylor proposa una noció ampliada de religió que defineix com:

> La religión es una red emergente, compleja y adaptativa, de símbolos, mitos y rituales que, por un lado, configura los esquemas de sentir, pensar y actuar de tal manera que otorga a la vida sentido y propósito y, por otro lado, interrumpe, disloca y desconfigura toda estructura estabilizadora.[309]

Taylor, traça un paral·lelisme entre aquesta noció dual estructurant i desestabilitzadora de la religió i la creativitat emergent que neix de la noció de figura.[310] Si la facultat de la imaginació informa els processos cognitius a través de la configuració, amb la finalitat que aquest procés esdevingui, implica la noció de quelcom que no és configurat. D'aquesta manera, les figures inclouen quelcom que no pot ser ni representat ni comprès, estant desfigurades des de dins. Aquesta desfiguració manté les figures obertes sent condició necessària per a la creativitat emergent. Com la imaginació, la religió té un moment estructurant i un altre de desestabilitzant: les figures estructuren i estabilitzen, mentre que la

[308] Luckmann, Thomas. "Reflexiones sobre religión y moralidad", a Bericat Alastuey, Eduardo (Coord.). (2008). *El fenómeno religioso*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces. p. 20.
[309] Taylor, Mark C. (2007/2011). *Después de Dios. Op. Cit.* p. 33.
[310] *Ibid.*, p. 40-41.

configuració interromp, disloca i desestabilitza qualsevol esquema, encara que sigui per aconseguir una nova esquematització.

Per arribar a aquesta concepció del fenomen religiós, Taylor utilitza diferents corrents de pensament. D'un costat, afirma que l'estructuralisme és útil per comprendre la necessitat de formes i patrons, però no pot donar resposta de com sorgeixen i canvien amb el temps. Encara que, posteriorment, els postestructuralistes van corregir aquesta concepció de les formes rígides insistint en el fet que la vitalitat no és possible sense la disrupció i la dislocació repetides de les estructures estàtiques, recorda que van mantenir una visió monolítica dels sistemes i estructures sense poder concebre una estructura que funcioni com un tot sense totalitzar-la. En síntesi, Taylor decideix reunir estructuralisme i postestructuralisme a través d'una apropiació de la teoria dels sistemes adaptatius complexos per arribar a aquesta definició de la religió ampliada i adaptada a la cultura contemporània de xarxes. Per a aquest propòsit, extreu el seu raonament de la teoria de la informació i de la teoria de les xarxes. Les xarxes emergents, adaptatives i complexes poden trobar-se per tot arreu dins els sistemes naturals, socials i culturals del món actual presentant la mateixa estructura i lògica operativa. Les xarxes són xarxes de xarxes en un sistema fractal condicionant-se mútuament. La naturalesa, la societat i la cultura es condicionen a partir de la dinàmica no lineal de les xarxes.

Aplicant aquests marcs teòrics per definir el fenomen religiós actual, Taylor arriba a una concepció fractal de les xarxes que formen els símbols, els mites i els ritus, al ser, alhora, formades per xarxes més àmplies que presenten la mateixa estructura. La seva emergència i evolució procedeix dels sistemes adaptatius complexos que es caracteritzen per estar compostos per moltes parts codependents connectades de maneres múltiples i canviants. Segons això, han de presentar una autoorganització espontània que origini estructures dependents del sistema sense ser reduïbles a aquest i han de ser estructures obertes capaces d'adaptar-se i coevolucionar amb altres estructures. Així, les xarxes es tornen complexes en augmentar la seva connectivitat movent-se a la deriva fins a arribar a un punt crític en el qual s'esdevé un canvi de fase discontinu.[311]

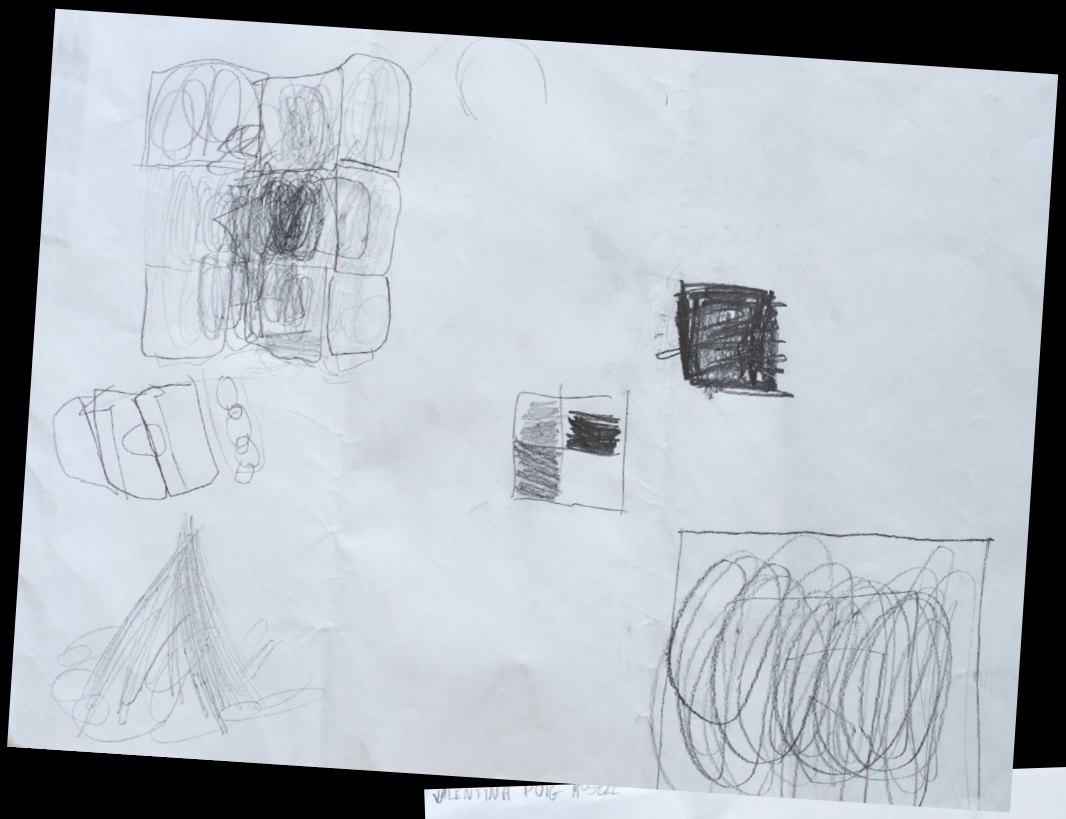
Les xarxes simbòliques que exposa Taylor han de tractar la tríada clàssica Déu-jo-món perquè funcionin en l'àmbit religiós. En altres paraules, la teologia, l'antropologia i la cosmologia es condicionen mútuament. En imaginar un dels tres conceptes es determina com són concebuts els altres dos.

[311] Taylor, Mark C. (2007/2011). *Después de Dios. Op. Cit.* p. 42.

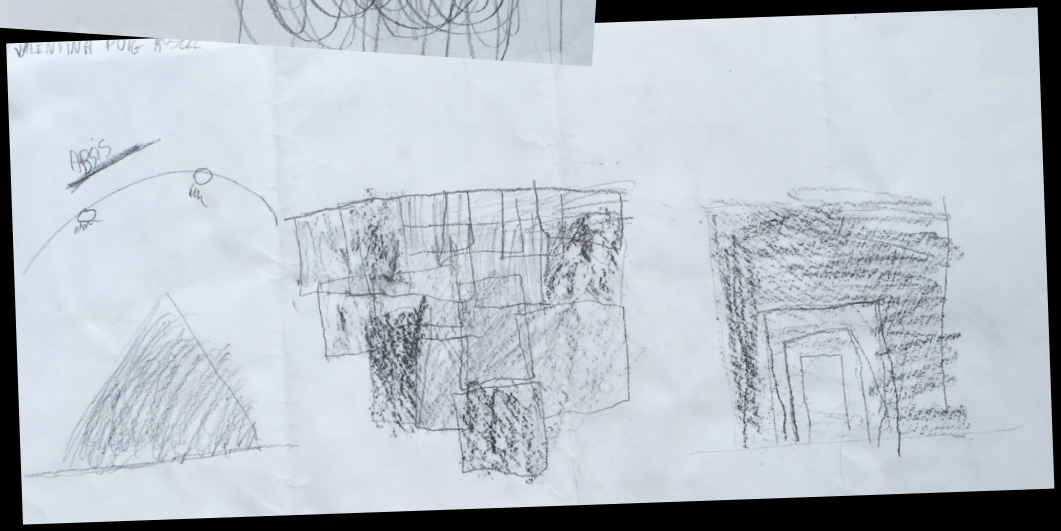
Si a aquest complex esquema s'hi suma la tecnologia, Taylor sosté que la revolució digital està creant una estructuració i una funció que no només reflecteixen els processos naturals, socials i culturals basats en processos d'informació distribuïda, sinó que amplifiquen i transformen el que ja està passant al món. És a dir, quan les màquines d'informació es connecten en xarxes que tenen una estructura anàloga als sistemes naturals, socials i culturals, la coevolució esdevé inevitable, encara que resulti impossible predir la seva direcció. Per Taylor, es tracta d'un procés que desdibuixa la frontera entre natura i cultura, o entre sistemes culturals i artificials. A partir d'una comprensió més elevada del genoma i de la creixent complexitat de l'esfera digital i la nanotecnologia, la bioinformàtica serà el que els ordinadors han sigut en el passat recent. A mesura que els processos biològics i la informació entrin cada cop més en contacte, la vida mateixa canviarà i la interrelació entre la natura, la societat i la cultura serà radicalment reconfigurada.[312]

Com s'ha assenyalat anteriorment, caldrà posar l'atenció en el desenvolupament tecnològic amb intel·ligència artificial d'ara endavant, no només per comprendre el seu desenvolupament, sinó el coneixement que pugui aportar aquesta evolució artificial sobre l'estructuració de l'*homo religiosus*.

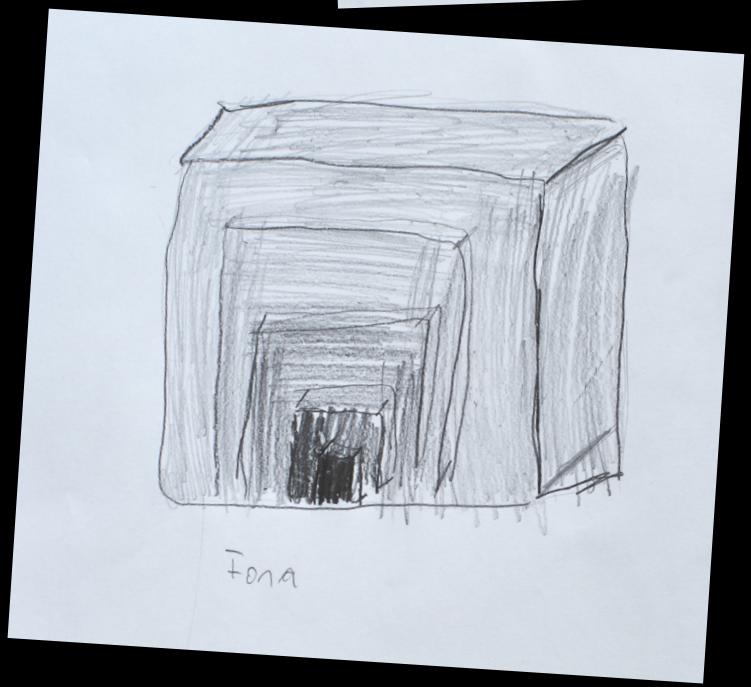
[312] Taylor, Mark C. (2007/2011). *Después de Dios*. Madrid: Siruela. p. 51.



Jonàs Rossell, 6 anys.



Valentina Puig, 9 anys.



Iona Roca, 10 anys.

Dibuixos sobre la llum de les instal·lacions escultòriques fets amb llapis de diferents dureses per infants en la proposta educativa de *La imatge és cendra*.

2.1.8 EL TEMPS POSTSECULAR

En la seva definició politicosocial, la secularització és coneguda com un període en el qual el poder polític i el poder religiós queden separats. Des d'una visió teològica, pot ser comprès com un procés religiós dins de la tradició judeocristiana en què el Déu queda ocult de la creació i comença un període immanent en el qual el comportament religiós pren espais no religiosos. Més enllà d'aquestes assumpcions, el temps secular significa igualment la no acceptació del fet que aquest comportament sigui constitutiu de l'ésser humà després de la crítica moderna de les religions. Així mateix, sota el paraigua d'algunes societats laiques i d'un suposat ateisme militant, amplis comportaments pseudoreligiosos han acampat en àmbits polítics, econòmics, científics i socials quan el materialisme ha arribat a la seva finitud a causa de no haver trobat cap relació ontològica entre l'humà i el real. Perdudes les religions, també desapareixien les responsabilitats profundes que vinculen la condició humana amb el Ser per poder-la situar en el centre del que és real. Aquest període ha conduït a una suposició que, després de les religions, al segle XXI tornarien, o que, en el millor dels casos, no van desaparèixer sinó que van quedar ocultes. En el procés actual de crítica a la crítica de la religió, es pot pressuposar que les societats modernes que van protagonitzar aquella crítica no tornarien a un credo religiós que significaria una regressió al seu raonament constitutiu, sinó que poden adoptar una comprensió diferent del comportament religiós més enllà dels credos, doctrines i dogmes que van tombar. El temps postsecular significa aquesta acceptació.

En aquest temps, el vincle entre el nihilisme modern occidental, el nihilisme de l'Extrem Orient i el nihilisme místic medieval, que ocupa aquesta investigació i ha centrat l'interès d'aquest debat actual, dona explicació a la qüestió realment atea que incumbeix les cultures modernes protagonistes de la crítica al teisme. Més enllà d'una concepció materialista de l'ateisme, el 1946, Paul Tillich reclamava una comprensió profunda d'aquesta qüestió que ara podria aportar llum per obrir el temps postsecular. En la seva comprensió incondicionada de Déu, Tillich sostenia que aquest no es troba allà dalt, sinó que és la base estructuradora del Ser perquè està més enllà de la correlació entre objecte i subjecte. Aquest teòleg creia que l'ateisme és la resposta religiosa i teològica correcta a la qüestió que, si Déu precedeix la divisió d'objecte i subjecte, i nosaltres no som capaços de sortir d'aquesta correlació per comprendre la realitat, concebem l'existència de Déu de dues maneres: meitat blasfema i meitat mitològica. Per mitològica es referia a la personificació que es fa d'aquesta entitat quan s'hi fa referència com a objecte quan no s'és capaç de sortir de la correlació objecte-subjecte. La meitat blasfema és per referir-s'hi no com un ser, sinó com la base del Ser; no com una entitat superior, sinó com una base des de la qual emergeix tota la realitat i a la qual torna.[313]

[313] Tillich, Paul. (1963/2010). *Teología sistemática*. Salamanca: Sígueme.

Precisament, aquest estat previ a la correlació objecte-subjecte que Tillich veu en Déu com a base estructuradora del Ser, 西田 幾多郎 Nishida Kitarō el veia en la seva noció d'experiència pura que el duria al no-res absolut.[314] Així, la visió existencialista de Paul Tillich no és allunyada de la del fundador de l'Escola de Kyoto al segle XX, de la mateixa manera que els seus deixebles van anar a Alemanya buscant la connexió amb el nihilisme de la filosofia de Martin Heidegger i van investigar vincles amb la mística renana del Mestre Eckhart.

Les primeres nocions sobre la postsecularització segurament van ser introduïdes per Phillip Blond en el llibre que va publicar el 1988 titulat *Post-Secular Philosophy*.[315] El text destacava com la qüestió religiosa havia tornat al centre de l'escena després de les filosofies de Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Jacques Derrida i Emmanuel Lévinas. Jürgen Habermas també s'ha dedicat a aquesta qüestió assumint que el temps postsecular ha de ser un moment de síntesi i diàleg entre una raó que accepti la religió en el seu si i una religió que introdueixi el coneixement científic i altres aspectes irrenunciables que va aportar la raó moderna. Aquest pensador parteix d'una triple causalitat plausible sobre l'origen de la secularització. En primer lloc, es va gestar pels avenços tècnico-científics que van promoure una comprensió antropocèntrica d'un món desencantat al donar una explicació causal a pràcticament tots els fenòmens empírics. En segon lloc, per la diferenciació funcional dels subsistemes socials al perdre la religió el control de les lleis, la política, el benestar públic, l'educació i la ciència, restringint-se a la comprensió de la salvació en l'àmbit privat. En tercer lloc, al desenvolupament del món agrari en les societats industrials i postindustrials, que va aportar una alça dels nivells de benestar i seguretat social reduint els riscos vitals i rebaixant la submissió a les contingències incontrolades que porten a recórrer a poders còsmics més elevats. Habermas recorda que, inicialment, la noció de secularització tenia un significat jurídic i es referia a la transmissió obligatòria dels béns eclesiàstics al poder secular de l'estat. Per extensió, aquest significat va designar el sorgiment de la modernitat cultural i social en conjunt. D'aquesta manera, Habermas veu dues valoracions contraposades d'aquest període: com l'exitosa domesticació de l'autoritat eclesiàstica per part del poder laic, en la qual les formes religioses de pensar i viure són reemplaçades per equivalents racionals que es creuen superiors, o com un acte d'apropiació il·legal, segons el qual les formes de pensar i viure modernes quedarien desacreditades per haver sigut béns sostrets il·legítimament. Si la lectura de la suplantació es basa en l'optimisme d'un avenç de la modernitat desencantada i, la que suggereix l'expropiació, comporta una decadència teòrica d'una modernitat sense casa, Habermas creu que totes dues incorren en el mateix error. Entendre la secularització com un joc eliminatori entre dos oposats, el de les forces productives de la ciència i la tècnica

[314] Nishida, Kitaro. (1921/1995). *Indagación del bien*. Barcelona: Losada. p. 41-50.
[315] Blond, Phillip. (1998). *Post-Secular Philosophy*. London: Routledge.

desencadenades pel capitalisme i els poders conservadors de la religió i l'Església, comporta que només un es mantingui a costa de l'altre, quan les regles del liberalisme afavoreixen sens dubte les forces motrius de la modernitat. Així, Habermas proposa la síntesi mencionada d'ambdues en un temps postsecular. Com s'ha anat veient en els apartats anteriors, partir de la premissa que la secularització és un temps sense comportament religiós en si és obviar aquesta condició constitutiva que no s'allibera la forma de vida laica, la qual refugia subliminarment el seu credo en altres espais. Els esforços de síntesi de Habermas aporten una lectura conciliadora en els aspectes racionals, però segurament incorren en aquesta omissió de base que li ofereix poc recorregut ontoteològic, tenint en compte que aquesta investigació assumeix la secularització com un procés religiós, com s'ha vist a l'apartat anterior.

En conclusió, més enllà d'aquestes primeres aportacions, el temps postsecular significa assumir aquella noció immanent del sagrat purificant l'ateisme per conjugar raó i religió sense perjudicis més enllà de l'acceptació de l'existència fonamental d'aquest comportament humà que ve de base i sustenta l'existència. La qüestió que s'obre en aquest moment és quina forma ha de prendre aquesta vella conjugació. Mentre les societats modernes no la trobin, ni trobin un nou discurs positiu ontoteològic i continuïn perdudes entre l'opció de retrocedir a les seves revolucions valentes del pensament fent ressuscitar a un Déu mort o la prolongació de l'opció revolucionària de proclamar als quatre vents la seva nul·la dependència d'Ell, un comportament que en una simple lectura psicològica seria com canviar la figura del pare pel primer que passi per allà, aquesta nova forma o conjugació es troba camuflada en formes negatives en la poesia, la música, l'art i la mística, que, encara que sigui postsecular i imatge d'aquest temps, es vincula a altres èpoques i cultures on el Déu ha desaparegut i s'ha fet immanent en el món, com els nihilismes presents en l'Europa medieval, a l'Extrem Orient o en el món suposadament immanent dels paleolítics. El nucli d'aquesta resolució està a desvincular la correlació objecte-subjecte enquistada en les bases del pensament occidental. Desentranyar aquest binomi en el camp del pensament filosòfic no és fàcil, només es pot practicar en filosofies místiques com les de Ludwig Wittgenstein o fent equilibris en els límits de la raó, com va aconseguir Martin Heidegger. En el pensament del segle XXI, Quentin Meillassoux ha aportat pistes importants de com sortir d'aquest terreny de joc en forma de gàbia a través de la noció de l'*arxifòssil*.[316] La clau és en la lliure acció despresa d'aquest binomi que els llenguatges de la poesia, l'art, la música i la mística poden practicar per fixar una relació incondicionada amb la realitat prèvia a la correlació subjecte-objecte. El nucli d'aquestes pràctiques es basa en la seva desconnexió d'aquell binomi del racionalisme i la seva permeabilitat a la inspiració que aporta la incondicionalitat del comportament religiós.

[316] Meillassoux, Quentin. (2015). *Después de la finitud*. Buenos Aires: La Caja Negra.

Figura 50: ***Dotze.*** Joan Villaplana, 2022
Seda natural, polièster i ferro. 200×200×200 cm
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

2.2. LA MANIFESTACIÓ DEL FENOMEN SAGRAT A TRAVÉS DE LA CREACIÓ ARTÍSTICA DESPRÉS DEL GIR TEOFÀNIC

2.2.1 LA MANIFESTACIÓ DEL SAGRAT EN L'ART MODERN

2.2.1.1 L'ECLOSIÓ DEL SAGRAT EN L'ART MODERN

Sent l'art un espai en el qual l'ésser humà té la capacitat de provocar l'eclosió del sagrat per contemplar-lo i acostar-s'hi ell a través del ritu, la cultura occidental, que s'havia basat en la mimesi des de la Grècia clàssica, va anar allunyant-se d'aquella concepció ritual de la forma artística fins a profanar-la completament un cop caigudes les teologies. Molt s'ha escrit sobre la fi del programa mimètic que va comportar la revolució formal del segle XX; habitualment s'ha assenyalat el desgast d'aquell programa vinculat a l'ascens del progrés il·lustrat. Tanmateix, les arrels de la recerca de nous llenguatges que va iniciar l'art europeu al segle XIX fins a arribar a la desconstrucció total de la seva forma al segle XX es troben en els moviments tectònics del substrat religiós que va comportar el *gir teofànic*. Buscant un nord en un món secularitzat, aquesta tradició va intensificar la recerca formal de l'art fins a tornar al punt zero per intentar fundar una nova tradició d'acord amb una nova cosmovisió. La *involució* al primitivisme dels artistes moderns per inaugurar un nou temps va fer retrobar la forma de l'art amb les seves arrels espirituals, en aquest cas, amb un món immanent i ressacralitzat reaparegut amb el *gir teofànic*. Aquesta és la raó per la qual van necessitar arrelar una nova tradició a una cultura ancestral pròxima al seu sentit immanent de l'existència, en aquest cas, a la paleolítica. Com s'ha introduït i aprofundit en els capítols 1 i en la primera part d'aquest capítol 2, la revolució moderna va aportar la crítica i la caiguda de la tradició teològica occidental, però, en el camp ras que va deixar per fundar una nova tradició amb les eines de la raó, va perviure la llavor de la pregunta religiosa a partir de la qual va créixer una

nova tradició espiritual que aquells útils racionals van intentar dominar fins a comprendre el seu inevitable desplegament.

Com s'ha recordat anteriorment, la Modernitat va ser una fase del desenvolupament religiós occidental que va comportar una revolució espiritual, abans que política, social o estètica. Si la característica primordial de l'art modern va ser la ruptura amb la tradició amb la finalitat de buscar la veritat, per dura i dramàtica que fos, com va advertir Theodor Adorno el 1949 amb la famosa sentència que deia «escriure poesia després d'Auschwitz és un acte de barbàrie»,[317] l'heroisme modern va significar emancipar-se de Déu a la recerca de la raó com a fonament per llavors desmuntar-lo. En l'àmbit espiritual, aquest llarg procés que va implicar el *gir teofànic*, passant d'una relació vertical amb el diví del teisme a una concepció horitzontal, va connectar amb les nocions religioses primitives que es desprenen de l'art més llunyà que ens ha arribat. L'art sempre ha emanat de qualsevol substrat espiritual per reforçar el fonament més característic de l'ésser humà: la condició d'*homo religiosus*. La pregunta metafísica primitiva va ser revifada per la Modernitat, la qual havia de ser relligada amb el sagrat. De la mateixa manera que el comportament religiós intrínsec en la condició humana ha persistit en l'era moderna, la flama d'aquesta voluntat fundacional amb caràcter místic de l'art va romandre latent fins avui refundant-se de diferents formes per convertir-se en un refugi per a la manifestació del sagrat quan els temples han anat perdent aquesta funció al ser desacreditat el seu Déu per l'existència moderna.

El 1964, Mircea Eliade es va fixar en el fet que l'art abstracte va aportar un desocultament del sagrat sepultat en el món profà. Per aquest fenomenòleg de la religió, el Déu que s'adorava al segle XIX s'havia fet un ídol i la seva mort va significar la seva caiguda, diferent assumpció que el Déu vivent judeocristià. D'aquesta manera, Eliade advertia que ja feia més d'un segle que els artistes no s'interessaven per exaltar un ídol, i marcava així la fi de l'art religiós de les formes clàssiques. Això no significava que el sagrat hagués desaparegut de l'art modern, sinó que havia adoptat un estat no conegut en camuflar-se en formes, intencions i significacions aparentment profanes. El sagrat va deixar d'expressar-se en l'art d'una manera tradicional. Eliade no es referia a la simbologia explícita encara present en artistes declaradament religiosos com Marc Chagall, sinó als artistes que fins i tot conscientment podien afirmar no ser religiosos però les obres dels quals contenien el sagrat; entre aquests, assenyalava amb més concreció els occidentals, els quals havien oblidat la religió però el sagrat sobrevivia sepultat en el seu inconscient. Seguint això, i en termes judeocristians, es podria parlar d'una

[317] Adorno, Theodor W. (1951/2008). *Crítica, cultura y sociedad*. Vol. II. Madrid: Akal. p. 599-614.

segona caiguda, ja que, segons la tradició bíblica, l'humà va perdre la possibilitat de trobar i comprendre Déu després de la caiguda, però va conservar prou intel·ligència per rastrejar les petjades de Déu en la natura i en la seva consciència. Eliade diu que, després de la segona caiguda, que fa correspondre amb la mort de Déu anunciada per Nietzsche, l'ésser humà modern ha perdut la possibilitat de viure el sagrat en el pla de la consciència, però continua alimentat i guiat pel seu inconscient. I, com alguns psicòlegs no deixen de recordar, l'inconscient és religiós, en el sentit que està constituït per pulsions i figures carregades de sacralitat.[318]

Per Eliade, l'artista no es comporta passivament davant el Cosmos ni l'inconscient, sinó que penetra, de vegades perillosament, en les profunditats del món i de la seva pròpia psique. En aquell moment, Eliade veia que, des del cubisme fins al tachisme, s'assistia a un desesperat esforç de l'artista per alliberar-se de la superfície de les coses i penetrar en la matèria amb la finalitat de desvelar les estructures últimes. Abolir les formes i els volums, davallar a l'interior de la substància, desvelar les modalitats secretes o larvàries no són empreses per a l'artista a la recerca d'un coneixement objectiu, sinó aventures provocades pel desig d'aferrar el sentit profund del seu univers plàstic.[319]

Dins d'aquest comportament, Eliade posava com a exemple el treball en pedra de Constatin Brâncusi vinculant-lo a un comportament que recuperava una religiositat extremadament arcaica perduda per al món occidental des de feia mil·lennis. Sol·licitud, temor i veneració davant la pedra és el que veia aquest pensador en l'obra de Brâncusi, similar als de l'home neolític, per qui certes pedres significaven *hierofanies*, és a dir, revelaven alhora el sagrat i la realitat última i irreductible. En un estudi que va escriure a part sobre aquest artista, entre les seves obres va destacar la *Columna sense fi* per vincular-se al simbolisme de l'*axis mundi*, el qual, encara que existís en la tradició cristiana romanesa, procedia d'un imaginari anterior amb múltiples variables al planeta, ja sigui la columna irminsul dels antics germànics, els pilars còsmics de les poblacions nord-asiàtiques, o la Muntanya central o Arbre còsmic, entre d'altres, els quals simbolitzen l'eix que sosté el cel i assegura la comunicació entre cel i terra de tal manera que l'ésser humà pot comunicar-se amb les potències celestials.[320]

[318] Eliade, Mircea. (1964/2017). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela. p. 128-129.
[319] *Ibid*., p. 129.
[320] *Ibid*., p. 149.

Figura 51: *Columna sense fi, Constantin Brâncusi, 1938*. Columna de metall, 29 m d'altura. Târgu Jiu, Romania.

Eliade assenyalava dues tendències específiques de l'art modern susceptibles d'una interpretació religiosa: la destrucció de les formes tradicionals i la fascinació per l'informal, pels modes elementals de la matèria. Aquests dos interessos els vinculava a una religiositat còsmica, ja que la *hierofanització* de la matèria, a saber, el descobriment del sagrat manifestat a través de la substància, caracteritza el que s'anomena religiositat còsmica, el tipus d'experiència religiosa que ha dominat el món fins al judaisme i que roman viva en societats *primitives* i asiàtiques.[321]

La religiositat còsmica va ser oblidada als territoris sota la influència monoteista des del triomf del cristianisme. Eliade recordava que, buidada de tot valor o significat religiós, la naturalesa ha passat a ser estudi de la investigació científica, tenint en compte que els profetes, els apòstols i, posteriorment, els missioners van ser els que van convèncer el món que una pedra no és més que una pedra, per sagrada que hagués sigut abans, per evitar confondre objectes còsmics amb déus, àngels o dimonis. El procés de dessacralització de la naturalesa ha comportat que un europeu vegi un objecte natural allà on els seus avantpassats veien *hierofanies*, presències sagrades. En canvi, l'artista modern no: ell sembla superar aquesta perspectiva científica objectivant. Eliade va concloure que es pot sostenir que des de fa tres generacions s'assisteix a una sèrie de destruccions de mons —d'universos artístics tradicionals— empreses salvatgement amb el fi de recrear o retrobar un altre univers nou i pur, no corromput pel temps i la història.[322] I va afegir que la fascinació pels modes elementals de la matèria revela el desig d'alliberar-se del pes de les formes mortes, la nostàlgia per submergir-se en un món auroral. Encara que el públic quedés impressionat pel furor iconoclasta i anarquitzant dels artistes moderns, en les seves demolicions sempre es pot llegir entre línies l'esperança de crear nous universos, més viables perquè són més vertaders o més adequats a la situació actual de l'ésser humà.[323]

[321] Eliade, Mircea. (1964/2017). *El vuelo mágico. Op. Cit.* p. 130.
[322] *Ibid.*, p. 130.
[323] *Ibid.*, p. 130-131.

La voluntat de destrucció periòdica del món per part de les religions còsmiques per recrear-lo cíclicament des del caos mostrava paral·lelismes amb el comportament de l'artista modern. En altres paraules, Eliade veia convergències en la voluntat moderna de destrucció periòdica dels llenguatges artístics tradicionals i l'atracció per modes elementals de la vida i la matèria, i, per altra banda, amb les actituds arcaiques provinents de religions còsmiques.

Va ser una llàstima que aquest article fos escrit de manera ràpida i maldestre per entregar-lo ràpidament a *L'Art du XXè Siècle*, com el mateix Eliade va explicar posteriorment en els seus diaris, sense permetre-li arribar a l'essencial que pressentia d'aquesta qüestió crucial per a l'art modern. A ell li hauria agradat analitzar la significació de la destrucció de mons (de mons artístics tradicionals), comparar-ho amb els escenaris rituals (primitius i paleorientals) de destrucció i recreació periòdica del Cosmos, així com la necessitat religiosa de l'abolició de velles formes, gastades, inautèntiques (mentideres, idòlatres), el que correspon a la mort de Déu anunciada per Nietzsche. I, finalment, en uns fragments posteriors afegia una altra omissió important a la qual no va poder arribar: la passió per la matèria, deia Eliade, s'assembla a la religiositat còsmica premosaica. L'artista modern que no pot creure ja en el judeocristianisme perquè Déu ha mort, sense adonar-se'n torna al paganisme, a les hierofanies còsmiques; la substància encarna i manifesta el sagrat.[324]

Sens dubte, la intuïció més profunda que va aportar Mircea Eliade fou la connexió entre revolució moderna i religió còsmica que l'art abstracte era capaç d'expressar inconscientment. O, com s'ha introduït inicialment, l'art abstracte ha sigut una via per desocultar el sagrat sepultat en el món profà. Quan Eliade va escriure aquest article ja havia passat pels seus grans textos d'*El mite de l'etern retorn* i *El sagrat i el profà*, de 1949 i 1957 respectivament, en els quals havia introduït les seves diferenciacions seminals sobre ambdues qüestions, les quals, com s'intuïa ara, l'art podia avançar la seva manifestació de forma subliminar o inconscient previ a qualsevol altre llenguatge en un món secularitzat.

Aquesta primerenca aportació ajuda a sostenir i fecunda l'ampliació d'algunes hipòtesis avançades als capítols 1 d'aquesta investigació. i que portarà a les noves hipòtesis que introduirà aquest capítol 2, com s'analitzarà seguidament amb la voluntat de prosseguir la innovadora intuïció d'Eliade per explorar les qüestions que van quedar obertes.

[324] Eliade, Mircea. (1964/2017). *El vuelo mágico. Op. Cit.* p. 132.

2.2.1.2 EL SAGRAT HABITA EN EL LÍMIT DE LA FORMA I ES TROBA DESCONSTRUINT-LA

La visió sobre la tendència de l'art modern a la destrucció de les formes pot ampliar-se avui amb una interpretació religiosa prosseguint i reforçant les conclusions 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5 i 1.9 aportades al capítol 1 d'aquesta investigació, segons les quals hi va haver un *gir teofànic* pel qual, amb la caiguda de les teologies en la cultura occidental, l'art pot esdevenir un exercici espiritual i ontològic, la *iconofania* és font de veritat perquè sorgeix en el moment que el Ser es manifesta previ al coneixement i a l'enunciat, l'art pot ser un camí de trànsit al Ser des de les *esferes existencials*, l'obra de culte que apareix i permet aquest trànsit que s'havia perdut per la digressió del projecte de la mimesi provinent de la Grècia clàssica que va recobrar la seva vigència amb la revolució moderna i, finalment, el Ser i el sagrat es troben en la forma en habitar en el límit.

El vel o paret de l'art primitiu que havia de creuar per canviar d'àmbit còsmic estava en la base i seria el nucli de la construcció de tota futura obra sacra cultual. Aquell exercici espiritual i ontològic perdut durant el temps de les civilitzacions a través del projecte grec de la mimesi, en el cas d'Occident, va recobrar la seva vigència tornant a partir de les *imatges iconofàniques* durant els intents de recuperar els vestigis inicials de l'acte creatiu que va comportar el progressiu *gir teofànic* en aquelles cultures, l'adveniment de la revolució moderna i la seva voluntat de ruptura radical amb qualsevol tradició. Aquesta regressió per recuperar els orígens de l'obra d'art a través de la desconstrucció de la seva forma va comportar, novament, una obra cultual. Al llarg de mil·lennis, aquella paret primitiva en la qual es figuraven imatges passaria a ser un vel abstracte i negatiu, vorejant la iconoclàstia, de manera similar a com han fet a través dels últims mil cinc-cents anys a l'Extrem Orient amb les boires i els buits del paisatge. Es tractava, ara, d'un vel, una imatge, un art, que es corresponia amb l'última capa de l'*esfera existencial*.

L'abolició de la forma que Eliade veu en la necessària destrucció que porta al caos per recrear el món cíclicament, comportament prototípic d'una religiositat còsmica, es pot veure avui igualment com una manera de perfilar el Ser en la forma, tal com aquesta investigació explora, a partir dels *ancoratges ontològics* que l'art aporta a l'ésser humà per retrobar-se amb la font de Ser que, enmig de la desorientació religiosa per la caiguda de les teologies clàssiques, li permetrà tornar a l'estabilitat d'un temps cíclic en el món contemporani que el mateix art va anunciar durant la revolució moderna. Com a característica fonamental de l'art modern,

la persistent simplificació de la forma no només condueix a una nova recreació des de zero, sinó també a un necessari aprimament de capes incorporades per una llarga tradició que va ocultar el Ser en el fons de la representació mimètica. Es va tractar d'un procés de buidament que novament es vinculava a la cosmovisió oriental, més concretament a la taoista i a la budista amb la seva fonamentació en la vacuïtat. Encara que la tendència d'aquella tradició no buscava altra cosa que un pur buit sense més ni més, una recerca del fonament d'aquella tradició, l'absència, com ja s'ha analitzat anteriorment el budisme zen[325] i com els filòsofs de l'Escola de Kyoto van indagar buscant vincles amb el pensament europeu de la mística medieval i de la filosofia fenomenològica del segle XX. En canvi, el buidament que va ser tendència en l'art modern occidental buscava purificar la seva tradició amb una voluntat d'arribar al seu nucli per refundar-se. Absència versus essència, aquesta formulació es desenvoluparà en el capítol 5 d'aquesta tesi per concloure-la en analitzar com les tradicions occidental i oriental es retroben en una mateixa forma des de fonaments contraposats.

Així mateix, l'art modern emprèn un camí de buidament que el durà a la seva essència ontològica, la recerca del Déu, la realitat o el Ser. Es tracta d'una indagació sobre el sagrat enterrat a dins seu, el qual fa eclosió descontroladament i perillosament en el món secularitzat en àmbits allunyats dels temples, com s'ha anunciat en la conclusió 1.5 del capítol 1. Una de les hipòtesis centrals que ha desenvolupat aquesta investigació és que la capacitat de mostració d'aquell desocultament essencial o manifestació del Ser sense passar per representacions anteriors en què pot mitjançar l'art, es basa en com manté en la seva forma aquella essència primera de la *iconofania* en una tensió entre iconoclàstia i idolatria. Una tensió provinent de la capacitat visionària que desborda els límits del llenguatge i que donarà com a resultat imatges que mostren sense mostrar a través de l'abstracció i l'estètica negativa. L'èxit de l'art modern fou retrobar el Ser i el sagrat en el límit de la forma en un procés de desconstrucció en prendre el camí d'una recerca ontològica inconscientment formal, o com a mínim aquest va ser l'intent d'una part de l'heroisme modern.

[325] Vegeu l'apartat 1.2.2.2, p. 172-186.

2.2.1.3 EL SAGRAT EN L'INFORMAL I ELS MODES ELEMENTALS DE LA MATÈRIA

Prosseguint les investigacions d'Eliade, que, segons el que s'ha exposat, va sintetitzar en dues tendències específiques de l'art modern susceptibles d'una interpretació religiosa que vinculava a una religiositat còsmica (la destrucció de les formes tradicionals i la fascinació pel que és informal, pels modes elementals de la matèria), seguidament es vincularà al desenvolupament d'aquesta investigació en hipòtesis ja introduïdes i en hipòtesis que vindran posteriorment per intentar ampliar la lectura d'Eliade des de la perspectiva dels inicis del segle XXI.

La tendència a l'informalisme de l'art modern és un altre espai obert a la interpretació religiosa que, entre altres camins, condueix al sentiment del sublim. A la concepció del sagrat avui a través del sublim s'hi consagrarà tot el capítol 5 d'aquesta tesi, però aquí ja s'han d'introduir algunes característiques d'aquest sentiment fonamental per a la cultura occidental contemporània procedent de la revolució romàntica per vincular-se a l'informalisme de l'art modern.

Per a la seva interpretació religiosa, primerament s'ha de tenir en compte l'associació entre el sagrat i l'infinit en temps postseculars que el sentiment del sublim transmet a través de la tendència a l'infinit.[326] La transmutació de Déu en un dels seus atributs, l'infinit, és una característica provinent del *gir teofànic*. Aquest sentiment apareix quan es fa una lectura de la substància percebent una relació formal idèntica i sense fi entre l'estructura del microcosmos i la del macrocosmos. Com l'evolució dels models astronòmics desenvolupats durant la Revolució Científica, des de la ruptura de l'heliocentrisme aportada pel descobriment dels satèl·lits de Júpiter gràcies a Galileo Galilei, la proposta dels models el·líptics de Johannes Kepler, la llei de la gravitació universal d'Isaac Newton fins als models de la teoria de la relativitat d'Albert Einstein, per un costat, i l'evolució del descobriment de l'estructura atòmica i les partícules subatòmiques des del model de John Dalton de 1803 fins al de Niels Bohr de 1913, van aportar aquesta concepció simètrica i infinita de la realitat física durant el mateix període en què es transitava cap al *gir teofànic*, a partir del qual l'entesa entre humanitat i naturalesa van canviar sacralitzant aquesta última en un món immanent.[327] Vers aquesta percepció sobre els modes elementals de la matèria, la sensibilitat humana perd inicialment

[326] La relació entre el sagrat i el sublim avui tindrà un ampli desenvolupament al capítol 5, on s'analitzarà amb més detall l'assumpció de l'infinit en la visió transcendent contemporània. Vegeu les p. 441-498.
[327] Per a una millor comprensió d'aquest procés, vegeu l'anàlisi de la qüestió a l'apartat 2.1.1, p. 218-220.

la seva ubicació, malgrat que la seva raó pugui governar-la gràcies a la superioritat moral humana, la qual sobrepassa la força de la naturalesa. Aquest procés intel·lectiu va ser definit com a sublim matemàtic per Immanuel Kant en afirmar que la pretensió a totalitat absoluta de la raó l'ubica per damunt dels sentits i provoca l'estupefacció d'aquest sentiment perquè, segons aquest pensador, sublim és el que, només perquè es pot pensar, demostra una facultat de l'esperit que supera en tota mesura els sentits.[328] Per Kant, el fet de confrontar-se amb un objecte enormement gran mostra la falta d'habilitat que té l'ésser humà per captar la seva magnitud i, d'aquesta manera, descobreix que la relació lògica entre la seva facultat sensible i la seva imaginació es trenca i deixa entreveure un abisme que obre la porta a l'admiració del que és desconegut, de l'infinit, del que no té forma ni límits. Això passa quan l'humà no és capaç de captar tota la magnitud d'un objecte en una sola percepció i la imaginació, humiliada perquè no la pot representar, ha de recórrer a la raó, que no és dependent del que és sensible i és capaç, així, d'elaborar idees d'una totalitat absoluta, com la de l'infinit. El sentiment del sublim apareix quan s'adquireix la consciència que la raó excedeix el poder de la imaginació perquè la capacitat sensible és sobrepassada per la capacitat suprasensible i aboca l'ésser humà a una sensació de transcendència.

En la mateixa *Crítica del judici*, Kant va elaborar una separació entre la bellesa i el sublim que assenyalava la tendència a l'informe versus la forma de la bellesa clàssica. La demolició de límits de la forma que va significar la revolució cultural romàntica desencadenada per la Il·lustració i l'Idealisme s'expressava en la pintura i la música amb la dissolució de límits, com va iniciar la pintura de William Turner o la música de Ludwig van Beethoven, inaugurant aquest procés en l'art i la música del segle XIX per desembocar en la recerca radical de la informalitat durant el segle XX. Aquest va ser el pas de l'estètica de la bellesa a la del sublim en les arts europees, la qual cosa significaria el principi de la fi del programa de la mimesi grega en ple *gir teofànic*.

Kant assenyalava les següents diferenciacions entre la bellesa i el sublim:

> Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada ilimitación y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante de la razón. Así es la satisfacción unida allí con la representación de la *cualidad*; aquí, empero, con la *cantidad*. También esta última

[328] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos. § 25.

> satisfacción es muy diferente de la primera, según la especie, pues aquélla (lo bello) lleva consigo directamente un sentimiento de impulsión a la vida, y, por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega, y, en cambio, ésta (el sentimiento de lo sublime) es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: Produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación. De aquí que no pueda unirse con encanto; y siendo el espíritu, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo.[329]

Les diferències que va deixar apuntades Kant entre la bellesa i el sublim són de gran utilitat per comprendre la força amb què es va llançar l'art modern vers el que és informe. La bellesa clàssica era emmarcada per la limitació, quan el sublim mostrava falta de límits. La bellesa es caracteritzava per la seva qualitat, quan el sublim es magnificava amb la quantitat. Aquest recorregut cap a l'admiració de la força infinita de la natura que la feia transcendent fou una invitació a la pèrdua de forma en l'art, a part de la destrucció cíclica en la qual Mircea Eliade trobava paral·lelismes amb les religions còsmiques. Sens dubte, amb un parentesc cap a aquestes, la pulsió religiosa postsecular empenyia cap a la recerca de la transcendència en l'infinit de la matèria i la seva pèrdua de límits portant el Ser de la seva forma a una dissolució en tota la matèria de la pintura formant una representació immanent.

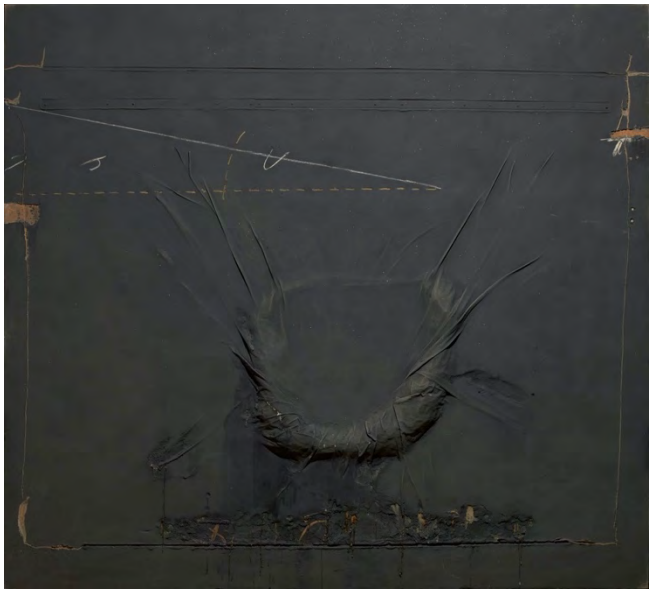


Figura 52: *Gran relleu negre*. Antoni Tàpies, 1973. Tècnica mixta i tela en panell de fusta contraxapada, 250.5 x 275.3 cm. Meadows Museum, SMU, Dallas.

[329] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio. Op. Cit.* § 23.

2.2.1.4 FORMES DE MANIFESTACIÓ DEL SAGRAT EN L'ART MODERN: FORMES CATAFÀTIQUES I FORMES APOFÀTIQUES

En un període de suposada secularització que comporta un relligament subliminar amb el sagrat al presentar-se ocult per l'absència de teologies dominants després del *gir teofànic*, el sagrat va tendir a aparèixer en l'art modern a través de formes abstractes i apofàtiques. Aquestes obres eren mediadores per rendir culte a un Déu amagat i eren impulsades per una concepció horitzontal del diví, tal com es tendeix a concebre el sagrat a Occident després de la caiguda de les teologies. En aquest cas, la voluntat de relligament va persistir a través de l'ús de la via negativa —o apofàtica— amb un llenguatge plàstic basat en l'abstracció iniciat per artistes com Kazimir Malèvitx, els artistes de l'expressionisme abstracte nord-americà i europeu, com Mark Rothko, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Clyfford Still, Barnett Newman, Joseph i Anni Albers, Hans Hartung, Yves Klein o Pierre Soulages, pintors abstractes orientals com 赵无极 Zao Wou-Ki o 윤형근 Yun Hyong Keun, informalistes i matèrics com Antoni Tàpies o altres exploradors de l'abstracció com Barbara Hepworth, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Richard Serra, Agnes Martin, o avui, Anish Kapoor, James Turrell i 塩田 千春 Shiota Chiharu, entre d'altres.

Aquest *Deus absconditus* present en tota la creació divinitzant la naturalesa i tot l'existent a través d'una concepció panteista, igualment connectava amb les religions xamàniques que poguessin practicar-se durant els temps de les primeres pintures rupestres. Així mateix, aquesta vinculació va generar accions artístiques de culte catafàtic, les quals es van basar en un simbolisme i un llenguatge positiu del fet d'enunciar que va conduir a un conceptualisme que prengué un curs derivat de l'acció ritual màgico-xamànica o del sacerdoci, com van fer Joseph Beuys, Marina Abramovič, Ana Mendieta, Jana Sterbak, Wolfgang Laib, Robert Smithson, Andy Goldsworthy, Richard Long, Hamish Fulton, Walter de Maria, Carl André, Nancy Holt, Michael Heize, James Lee Byars o Bill Viola, entre d'altres.

La vinculació religiosa entre art primitiu i art modern es fa encara més profunda al comprendre des d'aquesta nova perspectiva que les primeres mans negatives provinents de les pintures parietals del paleolític trobades en diferents continents ja portaven implícita aquesta doble naturalesa. Per un costat, eren accions de culte panteistes de caràcter afirmatiu o catafàtiques en l'acte creatiu de fondre's físicament amb la matriu de la Mare Terra a través de tocar la paret amb la mà i projectar-hi el pigment per fusionar persona i natura en una acció integradora. Alhora, transcendien com obres cultuals apofàtiques per un *Deus absconditus* en la pintura negativa que quedaria per a la posteritat, un cop treta la mà.

2.2.1.5 ART ABSTRACTE I CULTE

Com s'ha analitzat a l'apartat 1.1.6 sobre la funció cultual de l'art,[330] a *Bild und Kult* (Imatge i culte) Hans Belting desplega una història de la imatge cristiana en la qual posa el focus d'atenció en el fet que les imatges prèvies al Renaixement eren purament cultuals, objectes rituals. De fet, aquest teòric comença la seva obra advertint que una història de la imatge és quelcom diferent d'una història de l'art. Belting evita anomenar art aquells objectes de culte religiós, com aquí s'ha anat definint, i els anomena imatges. Segons aquest teòric, les imatges van començar a ser art per la seva admiració estètica només a partir del segle XV.[331] De la tesi de Belting es conclou que l'art europeu adquireix un nou estatus allunyat del culte religiós en el moment que comença a desencadenar-se el procés de la Modernitat.

Figura 53: *Brillo Soap Pads Boxes*.
Andy Warhol, 1964.
Caixes de fusta contraxapada amb serigrafia i acrílic, 43,2 x 43,2 x 35x6 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

Posteriorment, Arthur C. Danto va afegir que Belting datava així l'inici del període històric que denominava art i que, segons aquest filòsof de l'art estatunidenc, va finalitzar el 1964 amb la presentació de l'obra *Brillo Boxes* d'Andy Warhol a la Stable Gallery de New York. Segons la seva teoria, en aquell moment, l'obra d'art havia arribat a un estat d'autoconsciència i pur pensament en el qual l'espectador ja no era capaç de diferenciar una obra artística de l'objecte material que representava, com unes caixes de detergent.[332] Un principi d'identitat visual que posaria fi a mil·lennis de representació d'allò que ha de manifestar-se amb extrema cura, si es té en compte els vincles tradicionals entre art i misteri, així com la noció central de l'art cristià que, com s'ha vist en el capítol anterior, es basava en la iconodulia, la capital

[330] Vegeu les p. 133-145.
[331] Belting, Hans. (2009). *Imagen y culto.* Madrid: Akal. p. 5-6. Per comprendre millor les rellevants aportacions que va introduir Hans Belting en relació a l'objecte d'aquesta tesi, vegeu apartat 1.2, p. 146.
[332] Danto, Arthur C. (1997/2010). *Después del fin del arte.* Barcelona: Paidós. p. 49-70.

diferenciació entre l'obra d'art i la divinitat que representa per evitar la idolatria i la confusió del creient en un Déu únic. En altres paraules, presentant-ho sense mediació o, si es vol, amb una mediació filosòfica, purament racional, anul·laria qualsevol acte creatiu provinent de l'antic ritu de relligament amb el sagrat.

Aquesta era la hipòtesi que sostindria una actualització de la teoria de la fi de l'art que va anunciar Georg W. F. Hegel durant la primera meitat del segle XIX, segons la qual l'art es transformaria en pura filosofia en finalitzar el seu procés històric amb una fase d'autoconsciència.[333] Danto va afegir que hi ha art després de la fi de l'art, com va titular el seu assaig, i que avui es troba en un moment de llibertat absoluta, en el qual es pot utilitzar qualsevol estil. En la seva lectura hegeliana, no va dir res sobre la capacitat de l'art actual per comunicar el fenomen sagrat.[334]

Sens dubte, l'acceptació de l'art contemporani que transmetia aquest teòric no comprenia la tradició mística que va penetrar en l'art occidental a través de l'abstracció, com havia anunciat el 1964 Mircea Eliade amb la publicació del seu article "Permanència del sagrat en l'art contemporani",[335] justament el mateix any que Danto fixava la mort de l'art a causa de l'aparició de les *Brillo Boxes* a Nova York. L'assumpció per part d'una influent i poderosa crítica estatunidenca que el centre de la creació artística mundial passava per aquella ciutat i el seu mercat de l'art en aquell moment, prenent el relleu europeu de la capitalitat creativa de París, posava el focus d'atenció en les conseqüències estètiques —i, de retruc, espirituals— del traspàs de l'escola de l'expressionisme abstracte a la de l'art pop que encarnava l'obra d'Andy Warhol, quan justament aquell mercat de l'art havia sigut completament alterat als inicis de la Guerra Freda per una operació propagandística del seu govern gestionada per la CIA.[336] El MoMA, presidit durant els anys 40 i 50 per Nelson Rockefeller, que tenia estretes connexions amb els serveis d'intel·ligència estatunidencs, va fer abundants adquisicions d'obres de l'expressionisme abstracte dins d'aquesta operació de poder transversal, coneguda en la seva llengua com a *soft power* i denunciada inicialment el 1973 per Max Kozloff en un article a *Artforum*.[337] La mateixa institució va organitzar una gira europea d'aquestes pintures en una exposició titulada *The New American Painting* durant els anys 1958-59, la qual va passar

[333] Hegel, Georg. F. W. (1842/1989). *Lecciones de estética*. Madrid: Akal. p. 13-14.
[334] Danto, Arthur C. (1997/2010). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós. p. 68. Danto, Arthur C. (2003/2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós. Danto, Arthur C. (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós. p. 38.
[335] Eliade, Mircea. (1964/2017). *El vuelo mágico. Op. Cit*. p. 127-131.
[336] Fontana, Josep. (2011). *Por el bien del imperio*. Barcelona: Ediciones Pasado y presente. P. 127-130.
[337] Kozloff, Max. (1973). American Painting During the Cold War. *Artforum,* Vol. 11, núm. 9, maig 1973.

per ciutats com París, Londres, Milà, Basilea, Berlín i Brussel·les, amb la intenció de promocionar i disparar les cotitzacions d'artistes com Mark Rothko, Jackson Pollock o Barnett Newman, entre d'altres. Les cotitzacions del primer es van multiplicar sobtadament i desorbitada d'un any per l'altre amb la col·laboració de promotores i galeristes com Peggy Guggenheim i Betty Parsons. Gràcies a la generositat d'aquesta primera, Jackson Pollock va viure i treballar amb total llibertat creativa en una casa-taller finançada amb un préstec molt tou. El 1957, l'any posterior a la seva tràgica mort en un accident de trànsit prop d'aquesta casa, el Metropolitan Museum va adquirir *Autumn Rhythm (Number 30)* per trenta mil dòlars, una suma sense precedents per a l'obra d'un artista contemporani.

Figura 54: *Autumn Rhytm*. Jackson Pollock, 1950.
Esmalt sobre tela, 266.7 x 525.8 cm. Metropolitan Museum, Nova York.

Molts van ser els agents culturals que, coordinats per la CIA, havien convertit aquests artistes solitaris de taller en autèntics mites durant l'inici de la Guerra Freda; en cas contrari, probablement haurien hagut d'escarrassar-se per donar continuïtat a una obra obscura difícilment assumible pels seus grans públics coetanis. Alfred Barr, primer director del MoMA durant el període 1929-1943, va promoure un reportatge a la revista *Life* el 1949 en el qual es preguntava si Jackson Pollock era el millor pintor viu dels Estats Units.[338] Arran d'aquest reportatge carregat d'imatges del pintor en acció al seu taller, va a passar a ser conegut amb l'apel·latiu Jack the Dripper.

[338] Fontana, Josep. (2011). *Por el bien del imperio. Op. Cit.* p. 127-130.

El propòsit d'aquesta operació, que va catapultar l'art fet a Nova York al focus d'atenció mundial, era contraposar el realisme de l'art figuratiu, social i popular de la propaganda soviètica amb la privacitat religiosa de l'abstracció del món protestant i capitalista, en la seva concepció de la llibertat simbolitzada per una acció individual i incondicionada de l'artista, d'un costat, i el *laisser-faire, laisser-passer* d'una frívola entronització de la publicitat del consum a l'altar espiritual de l'art, amb el moviment pop que va sorgir posteriorment. Una guerra, la Freda, que hauria de ser catalogada pels futurs historiadors com a religiosa en el si del cristianisme, la qual, com aquí es veu, va confrontar l'herència secularitzada, socialitzada i atea de la congregació del *corpus Christianium* d'Orient, encarnada pel socialisme, contra l'esperit de la privatització i la llibertat individual que va comportar l'herència de la reforma luterana a l'Occident del capitalisme. Una lluita espiritual en la qual la creació artística també va fer de mediadora com a arma cultural.

Tot i que, en l'anàlisi que va fer de l'imperi estatunidenc, l'historiador Josep Fontana sostingués que aquesta campanya contrapropagandística fou la més sorprenent dels inicis de la Guerra Freda,[339] el fet que una guerra amb un poder transversal d'aquesta magnitud utilitzés els subtils mecanismes de la creació artística més obscura no és innocu ni anecdòtic, ja que aquesta no prové de la superfície de la realitat humana ni va ser usada atzarosament, sinó que volia penetrar en el subconscient col·lectiu fins a arribar als fonaments religiosos com a eina de domini en un segle en el qual es posava en pràctica la interacció d'aquesta transcendent noció del coneixement humà que Sigmund Freud havia tret a la llum. Es tractava d'una guerra que no deixava de ser una transmutació moderna en mode sofisticat de la lluita clàssica per les icones i la seva transcendència com a imatges de culte, més enllà del domini de poder transversal a través del realisme moralista contingut en la ficció de Hollywood, com tradicionalment s'ha cregut que va ser el cavall de Troia que els va fer guanyadors de la Guerra Freda per fer creure al món que aquell era el model de vida de futur que calia seguir, cosa que va donar un impuls econòmic imparable i global a l'economia estatunidenca. Després del *gir teofànic*, en un temps immanent i sense revelació, a la *guerra santa* es porta la bandera abstracta i apofàtica al front per confrontar-se a la de la vella figuració catafàtica de la tradició provinent de les icones del cristianisme oriental. Qui sap si aquest és un dels motius que revelen el triomf del primer bàndol per viure en un nou temps en el qual les imatges adopten noves formes, encara que sigui l'abstracció apofàtica, per continuar sent determinants, com sempre ho han sigut a l'hora d'imposar cultures espirituals.

[339] Fontana, Josep. (2011). *Por el bien del imperio. Op. Cit.* p. 127-130.

Figura 55: *La conquesta de Sibèria per Iermak*. Vassili Súrikov, 1895.
Oli sobre tela, 285 x 599 cm. Museu Estatal Rus, Sant Petersburg.

Com sosté aquesta tesi, la revolució moderna no va ometre les seves arrels religioses; al contrari, va acabar tornant subliminarment la funció cultual de l'art en aquelles parts del món on el culte religiós va entrar en decadència a través de les seves vies tradicionals amb la caiguda de les teologies a Europa i l'adveniment de la suposada era secular. Provinent d'una formació filosòfica, Danto criticava Clement Greenberg per la manera com analitzava les pintures de l'expressionisme abstracte. Segons aquest crític, aquella manera de comprendre pintures com les de Mark Rothko en demanar silenci i cap explicació racional abans de veure-les, no tenia sentit.[340] Potser el gran teòric estatunidenc de l'art modern que fou Greenberg en el seu moment s'acostava més a una experiència de culte per connectar amb l'abstracció espiritual de Rothko que a una lògica explicativa basada en una filosofia de la història.[341]

En una entrevista de 1988 amb Françoise Armengaud, Pierre Soulages explicava que, des dels anys quaranta, com a títol de totes les seves obres, simplement posava les mesures i la data de creació «pour affirmer la qualité de chose d'une peinture». Soulages no compartia el fet que alguns pintors abstractes com Jackson Pollock, Franz Kline o Jean René Bazaine atorguessin títols a les seves pintures un cop finalitzades, les quals vinculaven a paisatges, objectes, fets o estats d'ànim com *Nightmist*, *Cathedral*, *Greyed Rainbow*, *La couronne d'épines* o *Paysage esquimau*, entre altres títols d'aquests artistes. Soulages parlava de la dificultat de la

[340] Danto, Arthur C. (1997/2010). *Después del fin del arte. Op. Cit.* p. 74.
[341] Greenberg, Clement. (1961/2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.

reproducció de la seva pintura pel fet d'haver-hi una veritat absent: la de la reducció dimensional i la reducció pròpia al fet de la imatge. El pintor afegia:

> J'attache beaucoup d'importance au premier contact avec le tableau. Une des tares de la diffusion de l'art par la reproduction, c'est d'enlever une partie du choc qui est le premier contact. Dans mes accrochages, je m'arrange pour que l'on aborde le tableau de face, pour qu'il affronte le regard. Je n'aime pas voire d'abord les tableaux de côté, en perspective, comme cela arrive parfois sur les murs de certains musées…[342]

Si bé Soulages no volia parlar sobre les seves pintures més enllà de la seva pura formalitat, materialitat i l'espai que generaven els seus negres en fer present la llum, la puresa amb la qual tractava els elements del cromatisme negre i la llum, l'enllacen amb la tradició mística apofàtica i ubiquen la seva obra en una posició subliminar de culte per una religiositat contemporània, com serà desenvolupat més endavant. Les rellevants i incomprensibles reaccions emotives d'amplis públics testimoniades en diverses de les seves exposicions donen crèdit de com l'abstracció artística torna a ser l'escala d'accés a un espai sagrat per temps allunyats dels temples i de les seves figuracions d'ídols sants.[343]

Més enllà de la reflexió estètica sobre la significació de la noció d'art que va posar en marxa el desafiament racional de la *Fountain* de Marcel Duchamp a partir de 1917, vuitanta anys després que l'idealisme de Hegel posés les seves bases, la gran aportació de la revolució moderna va ser tornar a connectar art i espiritualitat a Occident després de segles creant un art sacre que, gradualment, s'anava desconnectant d'una població que perdia la fe en les seves teologies esgotades i, consegüentment, ja no era capaç de crear imatges de culte *realistes*. Nocions com el real, el Ser, Déu o la vacuïtat —en altres paraules, allò no dual o *advaita*— condueixen a la reflexió dels fonaments de la imatge mateixa en un procés que porta a la possibilitat o a la impossibilitat de generar imatges, primer pas de qualsevol expressió artística. L'art contemporani ha necessitat aprofundir aquesta connexió després que Europa es desconnectés de les tradicions religioses, començant per un retorn al primitivisme de l'art modern, per entroncar, posteriorment, amb la tradició espiritual a través d'un nexe que, si segons sembla va ser trencat de forma generalitzada per la mateixa revolució que va comportar l'art modern, en aquell període no va deixar de mostrar un arrelament encara més profund i essencial a través del treball d'artistes com Kazimir Malèvitx, Mark Rothko, Barnett

[342] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos*. Paris: Hermann. p. 118-119.
[343] És especialment rellevant el volum de cartes emotives que va rebre Pierre Soulages escrites per visitants a la retrospectiva de la seva obra presentada al Centre George Pompidou de París el 2009.

Newman, Lucio Fontana, Joseph Beuys, Jorge Oteiza o Antoni Tàpies, entre tants altres. Com s'ha assenyalat anteriorment, la revolució moderna és un canvi de cicle espiritual que dona peu a altres transformacions com la social i l'estètica, mai al revés.

Inicialment, artistes moderns europeus com William Turner, Édouard Manet o Paul Cézanne van trencar la tradició formal mimètica i la il·lusió tridimensional de l'espai pictòric. Clement Greenberg ho va explicar metafòricament amb la imatge d'observar el vidre de la finestra en lloc de mirar a través seu.[344] La ruptura definitiva va començar amb la recerca d'una connexió amb la tradició primitiva, amb Pablo Picasso al capdavant. Aquest li deia a Georges Braque que havien de començar una nova tradició;[345] així també pensava Mark Rothko quan, un temps després, diria a David Hare que ell i els seus amics estaven produint un art que hauria de durar mil anys.[346] L'escàndol majúscul que va provocar Ígor Stravinski amb la presentació de la *Consagració de la primavera* al Théâtre des Champs Elysés el 1913 va ser causat pel xoc de la recerca moderna d'aquesta connexió amb una espiritualitat primitiva a partir del ritu. Per comprendre aquest pas set dècades després, davant la sorpresa de joves intèrprets de la Schleswig-Holstein Festival Orchestra, Leonard Bernstein els explicava que havien de tocar certs números de l'obra pesadament, en una forma primitiva, primordial, bestial, com si es tractés d'un dinosaure arrossegant-se. La brutalitat de la música s'havia de fer present sense cap classe de formalitat ni educació; el músic els demanava que fins i tot volia sentir-se malalt escoltant aquella obra.[347]

En resum, durant el període de la secularització dels països occidentals, l'aportació fonamental de la revolució moderna no consistí només en el fet que l'art es tornés polític, en un intent de transformar la vida social; tampoc que es dediqués a pensar la seva estètica d'ençà que Marcel Duchamp va iniciar un procés d'autoconsciència plàstica amb el seu urinari etiquetat com a font, una acció que va significar la conversió de part del procés artístic en pur pensament per desafiar als teòrics —com havia anunciat Hegel que seria la seva fi— i donar, així, començament a tot el corrent d'art conceptual. La ruptura amb la tradició que va aportar la Modernitat europea no fou total, només ho va ser durant un període, el que van iniciar els antics grecs, amb el conegut pas del mite al logos, i va acabar amb la crítica de les teologies. Aquest canvi cultural paradigmàtic portava implícita la voluntat de buscar un nou

344 Greenberg, Clement. (2002). *Arte y cultura. Op. Cit.*
345 Gilot, François; Lake, Carlton. (1964/2010). *Vida con Picasso*. Barcelona: Elba. p. 36.
346 Breslin, James E.B. (1964/1993). *Mark Rothko. A Biography*. Chicago: The University of Chicago Press. p. 431.
347 Justus, Frantz. (1988). Leonard Bernstein at the Schleswig-Holstein Musik Festival (Documentary, C Major, 1988).

vincle amb una tradició espiritual mítica de la qual les cultures monoteistes feia mil·lennis que estaven desconnectades. Es tractava d'una profunda correcció històrica buscant un nou arrelament espiritual després de la caiguda de les teologies. Poc temps després, Martin Heidegger va esmenar tot el pensament filosòfic occidental pel seu oblit del Ser, des dels temps presocràtics, a l'haver fet créixer tota una tradició de pensament girant entorn de l'ens.[348] Tot aquest procés concorda amb el *gir teofànic* en el moment de teòrica secularització en el qual el diví està difús i quan el Ser emana horitzontalment en un procés d'*ontosi*,[349] un món en el qual es busca tornar a connectar amb un substitut no racional del mite deixant enrere segles de domini de la raó per buscar una nova correlació entre mite i logos, com s'ha analitzat anteriorment. La connexió entre primitivisme i modernitat és causada per una religiositat anàloga en la seva essència en la qual el fenomen sagrat es manifesta en la seva horitzontalitat com un *Deus absconditus*, a diferència de la verticalitat teista deixada enrere. Com s'introduirà en el capítol 3, aquest relligament no és transcendent, sinó immanent en un procés d'*ontosi*.

Com a éssers espirituals que són molts artistes, en cap cas quedarien al marge d'uns moviments d'aquesta fondària. Com defensa aquesta recerca doctoral, precisament l'art és una de les millors vies d'intuïció i transmissió del fenomen sagrat. D'aquesta manera, la via de connexió i continuïtat amb la tradició espiritual en aquell temps de ruptura es va enfosquir i va haver de tornar-se abstracta, assimilant-se a l'era primitiva de la idolatria. En unes profundes reflexions sobre la tècnica fotogràfica, Vilém Flusser sostenia que es va passar a una nova era de la idolatria quan l'era de la *textolatria* hauria arribat als seus límits. Aquest pensador jueu d'origen txec va advertir que l'adveniment de les tecnologies de reproducció de les imatges com la fotografia comportava un canvi d'era equivalent al naixement de l'escriptura, quan es va passar d'un temps d'imatges —era de la idolatria— a una era de la *textolatria*.[350] Ara, amb les noves tecnologies, s'hauria tornat altre cop a una era de la idolatria. Si s'accepta aquesta lectura, es dedueix que aquest canvi de paradigma essencial deu tenir les arrels en el fenomen espiritual, quan entren en crisi les teologies de les religions del text. El fet que l'art es torni abstracte i enfosqueixi la seva relació amb el món espiritual ocorre durant el mateix període que arriben les arts reproduïbles i l'obra perd la seva aura, com va sostenir

[348] Heidegger, Martin. (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta. §36, p. 145.
[349] Noció central d'aquesta tesi que serà desenvolupada al capítol 3.
[350] Flusser, Vilém. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis. p. 24-36.

prèviament Walter Benjamin.[351] Se'n pot inferir que una obra sense aura difícilment pot ser una obra per al culte.

Utilitzant un llenguatge abstracte, es va establir una via de connexió amb la tradició espiritual en prendre el vell camí de la iconoclàstia, el de mostrar sense ensenyar, insinuant l'ocult que entronca amb el llenguatge negatiu de les tradicions místiques, moviment que va deixar la idolatria sense aura per a l'art, ocupat en la política i en la seva reflexió estètica. Com recordava Mircea Eliade, res pertanyent a l'esfera profana participa del Ser, ja que el profà no ha rebut un fonament ontològic del mite, li manca el model exemplar. L'esfera sagrada és la realitat per excel·lència, és on l'ésser humà percep la potència màxima de Ser. Eliade comparava el treball agrícola de les societats sacralitzades amb el de les societats dessacralitzades. Per a les primeres, era un treball revelat pels déus o els herois civilitzadors; era un acte real i significatiu. Per a les segones, esdevé un acte profà en el qual l'única justificació de ser és el benefici econòmic, i es converteix en una ocupació opaca i extenuant pel fet de no proporcionar cap mena d'obertura cap a l'universal o espiritual.[352] Només cal portar aquest paral·lelisme a l'art contemporani per comprendre com el mercat de l'art premia el ràpid i efímer benefici d'un art polític i estètic completament profanat i allunyat del Ser. En la reflexió que va escriure sobre la desaparició dels rituals, Byung-Chul Han deia que l'art d'avui ha perdut la connexió amb el que és màgic, li ha caigut el vel per mostrar-se en tota la seva literalitat.[353] Aquest és el món que eclipsa l'art que es vincula amb el sagrat per ocultar-se com espai reservat on roman, avui, el sagrat i la revelació de Ser.

[351] Benjamin, Walter. (1935/2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Girona: Ela Geminada.
[352] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 136.
[353] Han, Byung-Chul. (2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder. p. 34-40.

2.2.2 ABSTRACCIÓ I ESSÈNCIA

Com s'ha introduït a l'apartat 1.2.2.1, en la descripció que va fer de la via negativa com a recorregut espiritual, Pierre Hadot afirmava que l'ἀφαίρεσις *aphairesis* va resultar ser per excel·lència el mètode de pensament, ja que pensar consisteix a aïllar l'essència i la forma de les coses. Així mateix, es tractaria d'un pensar filosòfic i rigorós que fa avançar el pensament partint del coneixement sensible per arribar al coneixement intel·lectual dels principis simples com la mònada, el punt, el Ser i l'intel·lecte. Segons Hadot, la teoria tradicional de la teologia negativa porta en el seu germen la idea de la potència infinita del Ser. L'abstracció no condueix a conceptes abstractes, ja que les negacions resulten afirmacions perquè són negacions de negacions, o supressió d'una sostracció. Així, les abstraccions poden conduir a la intuïció intel·lectual d'una plenitud concreta, sent la vertadera concreció l'immaterial i intel·ligible. Hadot es remetia a la teoria platònica segons la qual el que és simple, el que és immaterial i intel·ligible, apareix dotat d'una plenitud de Ser a la qual no es pot afegir res. Tot el que s'afegeix amb la pretensió de determinar-ho o materialitzar-ho degrada i nega la seva condició. Qualsevol forma particular, qualsevol determinació, suposa una negació perquè la plenitud del Ser resulta infinita. D'aquí ve que la *via negationis* es vinculi inexorablement amb la noció de potència infinita de Ser.[354]

En el temps del *gir teofànic* acomplint-se i els ídols de les religions històriques caiguts, el camí cap a l'abstracció de les formes artístiques pres pel segle XX correspon a la recerca d'aquesta plenitud de Ser a la qual condueix l'ἀφαίρεσις *aphairesis*. Es tracta de la manifestació de la caiguda d'una figuració simbòlica que no connectava la transmissió espiritual que demanaven uns nous temps amb un *Déu difús o amagat*. Dins el sistema de signes de Pierce, dels tres signes, el símbol és el que remet al referent a causa d'un acord cultural. Quan aquesta convenció és posada en dubte, el símbol religiós perd la seva pretensió d'universalitat per acabar sent un senyal per a col·lectius aïllats. Aquesta és l'escissió que fa perdre la condició mediadora de l'art religiós com a simbolisme inequívoc i de culte, com la iconodulia cristiana havia resolt. En aquest context, l'*art iconofànic* intenta retornar a oferir un relligament que pot ser no mitjançat, en aquest cas, anant a la mateixa matèria amb una tendència a l'informalisme, és a dir, a *presentar* l'element sagrat en lloc de *representar-lo*. Fins aquí s'ha tractat la noció de la *iconofania* com a *presentació* d'aquella veritat no condicionada del Ser i l'*art iconofànic* com a la seva *representació* gràcies als seus llenguatges limítrofs que mantenen el Ser en la forma, com l'apofàtica. Tanmateix, si el símbol perd la seva funcionalitat i capacitat cultual, la *representació* es complica. Llavors, queden dues vies d'exploració: *presentar* la

[354] Hadot, Pierre. (2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela. p. 193-194.

substància sagrada en si, la matèria del món ressacralitzat en un temps immanent, o buscar una nova *representació* universalista que pot oferir l'abstracció negativa, la qual assenyali la potència infinita de Ser. En aquest punt es troba la qüestió de la capacitat transformativa de l'art o la seva limitada mediació consistent simplement a assenyalar la veritat, com una part de l'art del segle XX va tendir a fer.

Figura 56: *Apofàtic*. Antoni Tàpies, 1991. Pintura sobre tèxtil sintètic, 359 x 283 cm. Museu Tàpies, Barcelona.

Quan Déu es converteix en el Ser imminent en el món, l'*art iconofànic* deixa la mediació de la *representació* per *presentar* la matèria, mostra del Ser que, a partir de la part, extrapola el tot, la seva unicitat. Aquest és el motiu pel qual buscarà la forma del tot en les parts. Per tant, el formalisme del segle XX no significà només aquella recerca dels orígens per crear una nova tradició a causa del *gir teofànic*, sinó també la investigació d'una forma que *presenti* en lloc de *representar*. En aquest camí, la síntesi que oferia l'abstracció conduïa a la potència infinita de Ser, com assenyalava l'ἀφαίρεσις *aphairesis*. Com s'ha introduït anteriorment, Eliade veia la connexió entre la modernitat i les religions còsmiques a través de dues tendències específiques de l'art modern susceptibles d'una interpretació religiosa: la destrucció de les formes tradicionals i la fascinació per l'informal, pels modes elementals de la matèria. La *hierofanització* de la matèria, el descobriment del sagrat manifest en la substància, és cap on s'orienta l'art modern.[355] Quan el Ser ja no és allà dalt, sinó en el món, la manera d'entrar-hi

[355] Eliade, Mircea. (1964/2017). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela. p. 130. Veure apartat 2.2.1.1, p. 260-264.

en contacte ha de ser mitjançant la matèria. L'*art iconofànic* ofereix un *ancoratge ontològic*, tal com serà exposat en el capítol 3.

En l'estudi que va fer sobre l'abstracció, Juan-Eduardo Cirlot resumia aquesta tendència que va aparèixer com a art informal al segle XX en dos orígens o principis essencials. El primer és la forma primitiva produïda pel gest motor, com el dibuix d'un infant o la primera època abstracta de Kandinski. El segon és la trama geomètrica, la forma regular plana, realitzada no amb un criteri representatiu, sinó com a directa imposició d'uns elements d'ordre, simbolització de l'espai i dels valors essencials. Tot i ser dos principis antagònics, segons Cirlot, es poden complementar, com passava amb l'acció representativa primitiva. Podia iniciar-se per una acció del primer tipus per llavors agafar uns patrons geomètrics. Tanmateix, en qualsevol de les seves formes, l'abstracció s'oposa dialècticament al món que existeix. Es tracta d'una visibilització de l'energia, en els seus ritmes, en les seves formes ordenadores i constrictores, o en les seves formes expansives o desencadenants.[356]

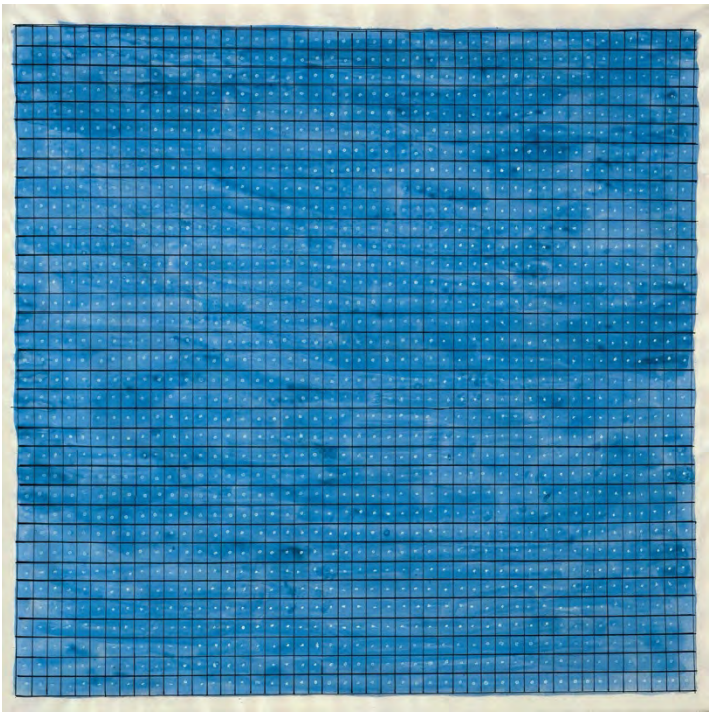


Figura 57: *Summer*. Agnes Martin, 1964.
Oli, grafit i llapis blau sobre tela, 182,25 x 182,25 cm. Col·lecció Patricia L Lewy Gidwitz
© 2016 Agnes Martin/Artists Rights Society (ARS), New York.

[356] Cirlot, Juan-Eduardo. (1993). *El espíritu abstracto*. Barcelona: Labor. p. 13-14.

Quan, el 1908, Wilhelm Worringer va publicar el seu assaig sobre l'abstracció i l'empatia (*Abstraktion und Einfühlung*) va tenir una influència considerable en artistes i teòrics de l'expressionisme alemany, i també va influenciar la base teòrica de Vassili Kandinski. La rellevància de la seva contribució va consistir a fer entendre que l'art no només es basa en la imitació provinent del seu model natural, sinó també en el que no es reprodueix. Worringer va introduir la noció de l'agorafòbia humana produïda per la infinitud del seu entorn espacial, davant la qual la tendència abstracta ajuda a limitar.[357] Worringer havia introduït una lectura de la teoria de la projecció sentimental (*Einfühlung*) a la creació artística per separar dues maneres de procedir: d'un costat, una mostra empatia amb la claredat formal i tendeix a la seva imitació, l'altra tendeix a rebutjar-la amb un afany d'abstracció. La primera correspon a un estat de concòrdia de l'ésser humà amb el seu entorn, la qual correspon a l'art figuratiu. La segona actitud mostra una discòrdia davant l'hostilitat del seu medi que condueix a una forma abstracta producte d'aquesta tensió. En aquell moment, Worringer va ubicar la primera actitud dins el classicisme del pensament de l'àrea mediterrània, i la segona la va fer correspondre als pobles nòrdics. De totes maneres, aquest pensador sostenia que era una actitud cíclica que es donava al llarg de la història de l'expressió artística.

Figura 58: *Onement III.* Barnett Newman, 1949.
Oli sobre tela, 182,5 x 84,9 cm. Museum of Modern Art, Nova York.

[357] Worringer, Wilhelm. (1908/1953). *Abstracción y naturaleza.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica. p. 17-39.

2.2.3 IDOLATRIA I ICONOCLÀSTIA EN EL CONTEXT POSMODERN

Durant l'últim terç del segle XX, la teoria postmoderna va venir a dir que les imatges són vels que separen l'ésser humà de la realitat. Les imatges, en lloc d'acostar el coneixement del real, com hauria de semblar, allunyen d'aquest a causa de la seva parcialitat. Una imatge és una fracció de la realitat, una part que no dona el sentit complet i necessari per entendre el tot. Aquesta no és altra que una teoria que actualitza la visió fonamental de la cultura occidental aportada per Plató en la seva al·legoria de la caverna.

En la filosofia que va sorgir al segle XX sobre les imatges reproduïdes tècnicament, aquesta actualització fou persistent. Com s'ha comentat anteriorment,[358] a finals dels anys setanta, Susan Sontag ja advertia que les imatges fotogràfiques, en lloc d'acostar a la realitat que pretenen reflectir, n'allunyen pel fet de persuadir el receptor d'obtenir-ne un ple coneixement per la il·lusió que genera el seu realisme quan, definitivament, aporten un coneixement parcial d'aquella realitat atès que són simples fraccions de la seva aparença. Aquest fraccionament del coneixement es produeix persistentment quan el receptor dona per vàlida i coneguda aquella realitat per un reflex parcial d'una aparença seva quan, en definitiva, es tracta d'un simulacre de coneixement i, per tant, de poder, segons Sontag.[359] En diferents textos, John Berger va fer una anàlisi de l'acte fotogràfic per sostenir que quan es capta una imatge es trenca una continuïtat en la correlació entre temps i espai d'una acció i això produeix una descontextualització que dona notícia d'aquella realitat de forma completament provisional, fràgil i equívoca.[360] Després de la publicació del text de Susan Sontag, Berger va respondre-hi afegint que les imatges reproduïdes tècnicament no són la substitució històrica del dibuix, de la il·lustració o de la pintura, com podria semblar lògic, sinó de la memòria, pel fet que aquests simulacres de coneixement que són les imatges fotogràfiques substitueixen el relat d'una realitat que anteriorment aportava la memòria i gràcies al qual s'exercitava.[361]

Per comprendre amb més profunditat la rellevància de les imatges reproduïdes tècnicament i la seva centralitat en l'epistemologia postmoderna, cal remuntar-se altre cop al sistema de signes establert pel pare de la semiòtica moderna, Charles S. Pierce. En el tres

[358] Vegeu els apartats 2.1.6 i 2.1.7, p. 240-255.
[359] Sontag, Susan. (1977/2019). *Sobre la fotografia*. Barcelona: Arcàdia.
[360] Berger, John. (2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 31-36.
[361] *Ibid*., p. 69-80.

tipus de signes que va establir, els índexs, les icones i els símbols, aquest semiòleg va incloure la fotografia en el primer.[362] El fet que els aparells de reproducció tècnica d'imatges del segles XIX i XX copiessin la imatge d'una realitat al ser reflectida per la llum i travessar els conjunts òptics per ser captades en l'emulsió química, va comportar que s'entengués que aquelles imatges eren reproduïdes per contacte físic, com una petjada en un camí. Per tant, les fotografies eren signe inequívoc i fefaent d'aquella realitat. Aquest pensament ha persistit conscientment o inconscientment durant gairebé dos-cents anys per atorgar una credulitat objectiva i bàsica a les imatges reproduïdes tècnicament.

Avui, aquest pensament subconscient es barreja amb la generació d'imatges digitals a través d'intel·ligència humana o artificial. L'alarma que crea la proliferació d'imatges generades per intel·ligència artificial no es produiria si fossin dibuixos o pintures. Encara que siguin creades digitalment, el fet de ser imatges fotogràfiques o videogràfiques remet subconscientment a la seva anterior naturalesa indicial d'imatge creada per contacte físic a través de la llum. Així mateix i inconscientment, se li dona una versemblança plena que continua generant totes les pors pel fet que pugui ser una imatge falsa. Es tracta d'un realisme de les imatges reproduïdes tècnicament que, com deien Susan Sontag i John Berger, ens allunyen del món o, com deia Vilém Flusser, són pantalles entre l'ésser humà i el món. Si, com s'ha comentat anteriorment sobre la tesi d'aquest últim autor,[363] la cultura contemporània hauria entrat en una era de la idolatria després d'acabar-se la de la *textolatria*, el temps postmodern devia ser-ne l'obertura, moment en el qual la imatge va generar una nova realitat a través de la qual l'ésser humà s'hi relacionava perdent el contacte amb la realitat fenomènica de la qual procedia.

Aquest és el rol de les imatges figuratives que, convertides en una idolatria omnipresent a les societats postmodernes, s'interposen entre el Ser i l'ésser humà alienant-lo de la seva font d'origen. En un traspàs a un temps postsecular, l'abstracció torna a ser un refugi on entrar en contacte amb un Ser sense figura possible.

[362] Peirce, Charles Sanders. (1986). *La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires: Nueva Visión.
[363] Vegeu apartat 2.2.1.5, p. 271-279.

2.3. CONCLUSIONS PART II

CONCLUSIÓ 2.1: EL GIR TEOFÀNIC I LA DESOCULTACIÓ DEL SAGRAT AMB LLENGUATGES NEGATIUS

La primera hipòtesi de la segona part és la vinculació entre el *gir teofànic* introduït al capítol 1 i el *Deus absconditus* o el *Deus otiosus* existent darrere la *secularització cristiana*. Aquest traspàs és el que han experimentat les cultures occidentals modernes en passar d'un teisme en el qual la relació amb el sagrat era vertical a una religiositat immanent en la qual l'eix vertical va girar perpendicularment seguint l'evolució + — per carregar tota la sacralitat sobre l'eix horitzontal. Després de l'allunyament del Déu transcendent que va comportar la Il·lustració europea i la revolució científica, l'Idealisme i la revolució romàntica van fonamentar una nova relació amb el sagrat ubicant-lo en la natura i la noció d'història, la qual va comportar l'irreversible sentiment d'escissió entre l'ésser humà i la naturalesa. Del temps anterior en què el Creador i la creació eren clarament definits i separats, cosa que comportava l'antagonisme de dos espais còsmics diferenciats entre si sent el diví, per una banda, i la natura i la humanitat immersa en ella, per l'altra, es va passar a un període en el qual el Creador desapareixia immers en la creació fent que el sagrat tornés a adquirir un estatus horitzontal sense una ubicació clara, barrejant-se entre el natural i l'humà de manera confusa i indefinible, tal com havia passat en períodes anteriors de la cultura occidental i persisteix en múltiples cultures espirituals de l'Extrem Orient.

Aquest nou temps és un període amb un *Deus absconditus* o un *Deus otiosus*: tant el Déu inaccessible a través de la raó com el Déu absent que desapareix després de crear el món són formulacions subtils o subliminars del sagrat que les influents societats occidentals modernes han gestat després de l'anunciada mort de Déu. Es tracta d'un moviment del diví que el mateix cristianisme ja havia viscut en períodes anteriors. En conclusió, l'esfera sagrada va quedar sepultada entre l'humà i el natural i la forma de desxiframent més apropiada per comprendre aquesta dimensió del diví en temps sense revelació són els llenguatges negatius, els quals desoculten subtilment el que cal que es mantingui en la foscor.

CONCLUSIÓ 2.2: L'HOMO SAECULARI ESTRUCTURALMENT ÉS HOMO RELIGIOSUS

Si el cientificisme i la metafísica no han aconseguit dominar la qüestió de la contingència aportant algun horitzó de salvació, la humanitat ha continuat abocada al comportament religiós, encara que alguna petita part hagi intentat declarar la seva independència amb el procés secular. El fet que la concepció del sagrat hagi persistit sepultada com a *Deus absconditus* en les societats secularitzades explica que l'*homo saecularі* no hagi deixat de ser l'*homo religiosus* que havia estat al llarg de tota la seva evolució, característica primordial de l'angoixa provinent de la consciència de mort que les seves eines racionals no han pogut mantenir sota control.

El pensament modern europeu que desembocà en la secularització va iniciar-se en la transformació de la reforma luterana, que va privatitzar la relació amb Déu. Paradoxalment, aquest moviment dins la religió cristiana és el que va engegar la Modernitat occidental pel fet de sobreposar la raó per damunt de la religió a conseqüència de la Il·lustració i l'Idealisme. De totes maneres, tot i que el pensament europeu del segle XIX va entreveure una superació de la religió amb l'ascens del subjecte i un esperit alliberat pel progrés de la raó, la seva sentència durant el segle XX després de la crítica nietzscheana no va ser definitiva sinó falsa, perquè va fer caure les teologies però no el comportament religiós. Al llarg de més d'un segle es va confondre una qüestió estructural amb les seves formulacions culturals.

Seguint la tesi de les *esferes existencials* introduïda aquí, si la consciència de mort constitueix l'*homo religiosus* al portar-lo a la recerca quimèrica de la salvació de la contingència a través de les religions, l'horitzó de finitud és el que genera les *esferes existencials* constituint i retenint l'humà com a parèntesi en el Ser al qual retornarà un cop hagin caigut els vels que l'embolcallen en la seva obscura *esfera existencial*. El fet que l'*homo saecularі* només pugui transcendir momentàniament aquest estadi a través de l'art, la poesia, la música i l'experiència mística, permetent-li tornar a ell mateix amb un coneixement transcendent, és el que el defineix i el confirma com a *homo religiosus*.

Així mateix, al segle XX no hi va haver una sortida de la religió, com tampoc hi haurà un retorn d'aquesta durant el segle XXI. El que es conclou d'aquesta part de l'estudi és que mai es va sortir del comportament religiós i que el més rellevant ara és comprendre com es manifesta l'experiència religiosa avui. En unes cultures dominants que travessen una època

sense revelació en les quals el Déu és *absconditus* o *otiosus* i les seves teologies han sigut desacreditades, l'on i el com del sagrat avui es manifesta en l'absència. Es tracta d'un temps en què el diví no és que no existeixi sinó que el seu espai privilegiat és una eloqüent absència que no es revela. Un silenci de Déu de difícil detecció que tan sols l'abstracció i els llenguatges negatius poden insinuar. L'*homo saeculari* que es comprèn conscientment com a *homo religiosus* hi recorre a través de l'art, la poesia i la música, sovint basats en l'experiència mística. En la natura busca la salvació en la percepció de l'infinit a través del sentiment del sublim, com van descriure els pensadors de la Il·lustració i van explorar els artistes del Romanticisme. L'*homo saeculari* busca aplacar el dolor existencial produït per la contingència intuint l'infinit en el finit al portar la seva pulsió religiosa al sentiment del sublim. Aquest sentiment és el resultat de percebre l'infinit en la natura i en l'art, quan aquest té la capacitat de transmutar l'infinit en finit.

CONCLUSIÓ 2.3: DESCONNEXIÓ ONTOLÒGICO-RELIGIOSA DE L'*HOMO SAECULARI*

Si, com va assenyalar Mircea Eliade seguint el pensament de Rudolf Otto, la humanitat entra en contacte amb el sagrat per la seva equivalència a potència, realitat pura, saturació de Ser i de poder. Així mateix, si connectar amb l'univers sagrat equival a tenir una experiència total de vida, declarar-se profà conscientment significa perdre la connexió ontològica i religiosa que pot aportar una experiència total de vida que estén l'horitzó de comprensió a la totalitat. L'experiència de la pluralitat de diferents àmbits còsmics només es pot comprendre des de l'experiència sagrada, tal com van practicar les societats arcaiques. L'*homo saeculari* es ressent de no poder abastar les dimensions existencials que aquelles cultures sí que podien comprendre a través de la repetició dels ritus i els espais sagrats que oferia la religió. Encara que sota l'existència secular semblaria que l'humà ja no necessita el sagrat, en últim terme sempre intenta buscar els seus senyals en espais allunyats dels que les religions tradicionals indicaven, un cop descartades per la seva crítica fèrria. Sota aquesta desorientació, l'art es presenta com a una última capa de l'esfera existencial en la qual pot intuir l'altre àmbit còsmic, un espai que trenca la seva homogeneïtat i el connecta amb el Ser oferint-li el seu coneixement.

Des de la crítica de les teologies a Occident fins a l'actualitat, la dicotomia desglossada per Eliade entre l'existència profana i l'existència religiosa s'ha manifestat en l'art contemporani de dues formes. La profana ha dut al fet que l'art s'hagi ocupat majoritàriament de les qüestions morals, socials, polítiques, històriques i existencials corresponents a si mateix i a la societat. Des de la perspectiva sagrada, minoritàriament ha intentat connectar amb un context còsmic encara que estigués subliminarment en una forma i un contingut suposadament secularitzat manifestant-se de forma abstracta o xamanicosacerdotal. En conclusió, l'art sacre d'avui ja no és el que representa figurativament els ídols històrics de les religions, és un art que busca les seves arrels sagrades en el primitivisme i ha sabut connectar amb múltiples tradicions místiques utilitzant els seus mètodes, com la via negativa per acostar-se a la noció de la no-dualitat. Una divisió de la creació contemporània que concorda amb la dicotomia entre l'apofàtica en l'abstracció i la catafàtica en les formulacions xamanicosacerdotals en les dues aproximacions al sagrat que ha sabut trobar en la desorientació ontològica i religiosa del període secular.

CONCLUSIÓ 2.4: EL SENTIMENT DEL SUBLIM COM A ORIENTACIÓ EN L'ESPAI I EL TEMPS DE L'*HOMO RELIGIOSUS* ACTUAL

A l'*homo religiosus* li cal una orientació sagrada gràcies a la qual l'espai i el temps no es presentin com a homogenis, sinó marcats per *hierofanies* on el sagrat es manifesti per poder recuperar l'eternitat cíclicament en una espècie d'etern present mític, tal com les va definir Eliade. [364] Aquestes discontinuïtats en l'espai i el temps, a través de manifestacions del sagrat en moments i llocs que se signifiquen, la festa i el ritu, són les que li permeten reintegrar-se en el Ser cíclicament, participar de l'eternitat i no desaparèixer en el no-res. Així mateix, si aquesta ruptura en l'espai li atorga la revelació d'una realitat absoluta que s'oposa a la no-realitat de l'espai on es troba, fonamentant ontològicament el món, el període en el qual l'espai i el temps es viu de manera homogènia, sense temps ni espai consagrat, és una època sense cap classe de revelació. La *hierofania* orientava la humanitat revelant un punt fix absolut des del qual constituir-se, un centre enmig d'un espai homogeni i infinit per orientar-se. Viure l'espai i el temps profà provoca l'absència d'orientació ontològica. En un temps sense revelació, el punt fix on orientar-se ontològicament cal fixar-lo en la noció d'absència, espai homogeni per excel·lència en el qual els límits són impossibles. D'aquesta manera, l'*homo religiosus* actual només pot trobar-la en l'infinit. Allà trobarà la sacralitat i la raó l'auxiliarà a pensar el sentiment per aproximar-s'hi, el del sublim. Aquest és el punt de confluència entre el mite i el logos en el món contemporani a través del qual l'*homo religiosus* amb vestimenta d'*homo saeculari* pot viure una existència plena quan retroba l'eternitat.

[364] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 130.

CONCLUSIÓ 2.5: LA RELIGIOSITAT IMMANENT I LA PERMEABILITAT DE MONS EN LA CREACIÓ ARTÍSTICA

Una qüestió essencial oberta al segle XXI és com es pot recuperar la fondària existencial que es va perdre en unir el desplegament racional i l'existència profana. ¿Tota l'existència moderna ha de renunciar la possibilitat d'una existència verdadera, com assumia Eliade, o poden haver-hi claus d'accés que li permetin sortir de la gàbia racional sense tornar a les religions clàssiques que la seva crítica li va fer abandonar? La creació artística és una d'aquestes claus d'accés d'alt valor que ofereixen la permeabilitat de mons a través d'un relligament ontològic sense caure en esoterismes ni vells ni falsos dogmes. Queda clar que la dimensió espiritual de l'*homo religiosus* no s'extingeix mai, perquè és aquesta la que dona sentit a la seva existència. La qüestió de fons és comprendre la forma que adopta avui sense caure en falses existències, ja siguin les religioses d'una antiga revelació caiguda en descrèdit per la crítica racional, ja siguin existencials de dubtós recorregut final sostingudes per una ciència i un pensament racional desacreditats perquè no conceben ni accepten la dimensió espiritual humana.

Més enllà del contacte amb l'eternitat a través de la contemplació de l'infinit i la seva aproximació amb el sentiment del sublim, per recuperar la dimensió ontològica que atorgava anteriorment l'existència religiosa, l'*homo saeculari* ha de buscar un equivalent al pensament mític amb una nova forma a través de la qual pugui reaparèixer cíclicament aportant fondària a un temps històric poc realista per la seva desconnexió ontològica. El domini del logos ha conduït a la creació d'una closca existencial impermeable, però finita damunt del Ser, des de la qual la humanitat se sent aparentment segura fins a arribar als confins del seu pensament, moment en què decau en el seu pessimisme màxim pel fet de pressentir el no-ser i la seva desaparició i no estar vinculada a la presència del Ser, font de realitat a la qual hauria de reintegrar-se. Aquest és el preu del coratge de l'existència moderna que l'ha dut fins al càstig per l'*hibris* divina. En aquest context, caldria repensar els punts de trobada o esquerdes entre la màscara existencial profana i la font de realitat ontològica a la qual el mite l'unia cíclicament. En conclusió, la concepció de permeabilitat de mons que defineix l'*homo religiosus* des del paleolític passant per múltiples fases, hauria de tornar a estar present davant l'aïllament del món profà encasellat per la raó moderna. Mentre no arribi un temps nou de revelació, la humanitat busca aquella permeabilitat d'àmbits còsmics en la noció d'absència en una religiositat immanent quan els vels de l'esfera existencial són sobrepassats sobtadament a través de l'experiència mística, la creació artística, la poesia i la música, irrupcions en l'espai i el temps homogenis equivalents a les *hierofanies* del món mític.

CONCLUSIÓ 2.6: EL GIR TEOFÀNIC EN LA SOCIETAT DE LA INFORMACIÓ I LA INTEL·LIGÈNCIA ARTIFICIAL NO PRESENTA ESCLETXES DE REALITAT

Com s'ha vist, l'art pot saciar la set ontològica quan irromp en el món profà per generar una pausa contemplativa del real. La permeabilitat de mons que l'art puntualment ofereix genera una percepció del Ser en potència i fa entreveure el sagrat quan els mites no formen part de les societats modernes, els ídols religiosos han caigut i ha desaparegut la creativa innocència que permetia trobar les hierofanies en l'espai i el temps. En altres paraules, si l'art en temps seculars i criptoreligiosos ocupa el lloc de les hierofanies en el món mític i religiós i la persistència fonamental de l'*homo religiosus* és la de reintegrar-se en el temps d'origen per recuperar un món pur, dissoldre l'*esfera existencial* per unir-se al Ser i recuperar la revelació primordial que n'és custodi, l'*homo saeculari* trobarà refugi en la creació artística contemporània. Mircea Eliade sostenia que el mite revelava la sacralitat absoluta al relatar l'activitat creadora dels déus descrivint les irrupcions del sagrat en el món. D'aquesta manera, els mites eren revelacions primordials, un model exemplar que era fonament ontològic i del qual el món profà quedava exclòs, sent el sagrat el que és real per excel·lència. En aquestes circumstàncies, no és estrany que el 1927 arribés *Sein und Zeit* de Martin Heidegger per advertir de l'oblit de la pregunta del Ser que havia fet la metafísica occidental al centrar-se en l'ens que, en el seu desenvolupament, originaria el dualisme entre subjecte i objecte i conduiria tota la subjectivitat occidental alienada del Ser i de la religió. La tesi de les *esferes existencials* incideix en aquesta trobada ontològica que pot aportar l'art amb els seus vels negatius generant la comunió del ser amb el Ser des del ser.

A part del credo dogmàtic de la raó i la ciència des de la Il·lustració i la revolució científica, la privatització de la relació amb Déu de la reforma protestant també va gestar unes noves relacions econòmiques que han fet desaparèixer igualment les narracions i els jocs creatius provinents de la concepció mítica de la realitat que havia donat forma a la humanitat. Byung-Chul Han sosté que estem en un temps en què s'ha passat del mite al *dataisme*, sent el pas de la narració a la mera numeració el que ens fa passar del pensament al pur càlcul. Si el treball algorítmic de càlcul no és narratiu, sinó purament additiu, es tracta d'un procés que es pot accelerar, al contrari del pensament, que segons Han no admet acceleració. El *dataisme* fa que la producció de saber resulti pornogràfica i perdi tot l'erotisme del procés de pensar, que ha

perdut del tot el seu element lúdic en el camí del mite al *dataisme*, ja que el pensament no són fases de càlcul que prossegueixen amb el que és igual.[365]

El *gir teofànic* introduït aquí també es troba en el pla comunicatiu d'una manera pertorbada. La falta de repòs i silenci del món digital no permeten que l'absència del món immanent actual hi sigui present sota la pressió d'una producció que profana la vida. En el món digital encara no hi ha la permeabilitat d'àmbits còsmics que permetin a l'*homo religiosus* una existència adual, com sí que pot aportar el joc de la creació artística. Caldrà veure el seu desenvolupament i les perspectives que la intel·ligència artificial vagi adquirint una concepció religiosa de la realitat obviant el comportament additiu del *dataisme* per obrir escletxes de realitat en el pla horitzontal.

[365] Han, Byung-Chul. (2019/2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder. p. 107.

CONCLUSIÓ 2.7: LA SECULARITZACIÓ COM A REALITAT RELIGIOSA IMMANENT

Si el procés secular és un procés religiós de la tradició judeocristiana, com ja s'havia produït en altres ocasions en què el Déu va amagar-se, el més rellevant avui és comprendre que les influents societats modernes secularitzades, principalment les d'alguns països europeus i alguns territoris anglosaxons del planeta, a excepció dels Estats Units d'Amèrica, no viuen alienes al fet religiós sinó que en són una manifestació oculta. Quan l'esfera religiosa queda sepultada, surt dels seus àmbits naturals per penetrar subliminarment i amb perillositat en àmbits proclius a negar la seva existència, com poden ser la política, l'economia, la ciència o la tecnologia. La correcta identificació i reconeixement de la religiositat immanent de les societats postmodernes i postindustrials després del *gir teofànic* és urgent per poder sortir d'una alienació perillosa de la comprensió de la font de realitat de la condició humana.

CONCLUSIÓ 2.8: MITE I LOGOS EN TEMPS POSTSECULAR I LA CORRELACIÓ SUBJECTE-OBJECTE

El comportament criptoreligiós del món secularitzat, en el qual les religions van ser apartades, la set de Ser i del sagrat persisteixen, encara que romanguin sepultades. El temps postsecular que s'obre posteriorment implica assumir aquella noció immanent del sagrat purificant l'ateisme per conjugar raó i religió sense perjudicis més enllà de l'acceptació de l'existència fonamental d'aquest comportament humà que ve de base i sustenta la seva existència. Mentre les cultures modernes no troben una nova formulació d'aquesta vella conjugació, ni formulen un discurs positiu ontoteològic i continuïn perdudes entre l'opció de retrocedir a les seves valentes revolucions del pensament fent ressuscitar un Déu mort o prolongar l'opció revolucionària de proclamar la seva nul·la dependència d'Ell, aquesta conjugació es trobarà amagada en formes negatives en la poesia, la música, l'art i la mística, que, tot i ser postsecular, es vincula a altres èpoques i cultures en les quals el Déu ha desaparegut i s'ha fet immanent en el món, com en els nihilismes presents en l'època medieval europea, a l'Extrem Orient o en el suposat món immanent dels paleolítics. El nucli d'aquesta resolució rau a desvincular la correlació subjecte-objecte enquistats en el pensament occidental. Desentranyar aquest binomi en el camp del pensament filosòfic no és senzill, només s'ha intentat practicar en filosofies místiques com les de Ludwig Wittgenstein o fent equilibris en els límits de la raó com va aconseguir Martin Heidegger. Al segle XXI, Quentin Meillassoux ha aportat pistes importants de com sortir d'aquest terreny de joc en forma de gàbia a través de la noció de l'*arxifòssil*. La clau és en la lliure acció despresa d'aquest binomi que els llenguatges de la poesia, l'art i la música sota el comportament de l'experiència mística poden practicar per fixar una relació incondicionada amb el real prèvia a la correlació subjecte-objecte. El nucli d'aquestes pràctiques es basa en la desconnexió d'aquell binomi del racionalisme i la seva permeabilitat a la inspiració que aporta la incondicionalitat del comportament religiós.

CONCLUSIÓ 2.9: LA MANIFESTACIÓ DEL SAGRAT EN LA CREACIÓ CONTEMPOÀNIA ENTRE ICONOCLÀSTIA I IDOLATRIA

Com s'ha sintetitzat en la conclusió 2.3, la dicotomia entre el comportament profà i sagrat s'ha manifestat en un art ocupat de les qüestions morals, socials i polítiques, i l'altre ha sorgit d'una pràctica apofàtica i catafàtica. El primer ha conduit a una idolatria que ha profanat les societats contemporànies a través de les imatges que han allunyat la humanitat de la seva font de realitat. El segon, prenent les responsabilitats sagrades en un context en el qual el sacerdoci se n'ha allunyat, continua buscant aquell vincle entre abstracció i essència que l'ha de conduir a ser una eina d'acostament al Ser i a l'adualitat en un temps postsecular.

SEGONA PART

ONTOSI

3.
TEMPS I ONTOSI

Figura 59: ***Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu III.***
Joan Villaplana, 2022-26. Quatre fotogrames.
Obra videogràfica en bucle. 8k. Mides adaptables.

La superposició de setanta mil imatges de vels formen el díptic *Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu* I i II, frase atribuïda als dervixos que ballen girant sense fi en un axis mundi que uneix dinàmicament la terra amb el cel a través de la persona que balla. Aquest és el nombre d'imatges de vels que apareixen girant en aquestes obres de gran format que, segons la tradició islàmica de la *hijab*, separen el creient de Déu sense els quals la seva mirada el fulminaria. Tot i la manca de voluntat representativa d'aquestes obres, no es pot ocultar el vincle inicial amb l'acció mística del dervix.

El cromatisme del llindar del blanc i el negre és l'espai on l'estètica negativa pot assenyalar el que no té imatge, nom, ni forma.

3.1
VERS UNA NOVA CONCEPCIÓ DEL TEMPS

La conclusió 1.1 sostenia que el *gir teofànic* és el que porta a un acostament de la religiositat moderna amb el primitivisme i la cultura de l'Extrem Orient, una síntesi transtemporal i transcultural que aquí s'interpreta a causa de l'analogia sorgida d'una religiositat immanent comuna: el sagrat ja no és allà dalt, sinó que torna a ser a la base des de la qual tot emana. La hipòtesi que s'analitzarà seguidament és que aquesta nova fase pot comportar un canvi de concepció cronològica.

Si bé les tradicions semítiques van aportar una cronologia lineal a causa de la ruptura del temps que va significar la revelació, a diferència de les religions còsmiques presemítiques o les cultures orientals, moltes de les quals han portat fins avui la seva noció cíclica del temps, la necessitat destructiva que comporta la idea de progrés introduïda per la Il·lustració europea i esgotada al segle XX pot conduir de nou a una noció del temps circular com es vivia en les seves societats arcaiques basades en una cosmovisió mítica. Malgrat tenir en compte que el paradigma occidental del temps lineal provinent de la revelació judeocristiana va derivar en les nocions modernes d'història i progrés, dins seu portava la llavor de la destrucció periòdica a causa del seu permanent anhel de superació progressiva eliminant etapes antecedents per establir un estat més avançat. Inicialment, el temps lineal significava un avenç progressiu cap a una superació del dolor provocat pel dubte postexistencial que comportaria la redempció promesa per la religió. Com es va veure amb els desastres del segle XX, quan el sentit d'avenç del progrés va ser posat en dubte i el relat mític que havia de conduir a la salvació havia caigut, va reaparèixer la necessitat periòdica de fer *tabula rasa* per refundar el cosmos, de manera semblant a com ho feien les religions presemítiques, amb el consegüent retorn a una nova concepció cíclica del temps. El canvi paradigmàtic succeeix al no comptar amb un relat religiós sustentador de salvació que projecti un temps lineal i la consegüent necessitat de refundació d'una nova tradició espiritual que relligui amb el focus de realitat o centre del Ser.

Amb la crítica a la crítica de la religió podria semblar que la balança entre mite i logos hauria de tornar a tombar cap al costat del primer. Tanmateix, per molt que la raó crítica hagi sigut posada en dubte, després del seu desplegament, sembla inconcebible tornar a una

fonamentació mítica al segle XXI quan el cel està completament desencantat. En l'àmbit del pensament s'ha donat per entès que el món es va desencantar quan en realitat va ser el cel el que va quedar dessacralitzat en una nova era en la qual la immanència ubica el sagrat en la base des de la qual tot emana. El *gir teofànic* va tombar la balança fent baixar el sagrat al món per convertir el cel en matèria còsmica analitzada per una ciència desconnectada de qualsevol espiritualitat.

La qüestió actual és comprendre com aquesta estructuració ha sigut substituïda per aquest altre substrat de base amb el fi de trobar un nou equilibri entre mite i logos o, en el millor dels casos, indagar la manera de transcendir aquest binomi després de l'esgotament d'ambdós programes. Aquesta pot ser la rellevant posició històrica del segle XXI, més enllà de si les religions —en un sentit teològic— van morir o si tornaran, com deia el conegut anunci atribuït a André Malraux; com s'ha dit anteriorment, no havien pas marxat.[366] En tot cas, com s'anirà veient, seran transcendides. La conclusió 2.5 apuntava que després de l'*hibris* moderna, la religiositat immanent troba la dimensió existencial a través de la permeabilitat de mons en la creació artística. Així mateix, previ al declivi de l'anhel del progrés occidental fruit de la devastació de les guerres mundials i el retrocés que va comportar el feixisme, la transformació del progrés es va manifestar en les avantguardes artístiques que van arrancar als inicis del segle XX i les seves successives etapes evolutives, les quals reiteradament intentaven retrobar-se amb la voluntat creativa del primitivisme o retornar a un punt zero del llenguatge artístic des del qual crear nous llenguatges.

Per dimensionar aquesta hipòtesi, caldrà revisar els conceptes de mite, de l'etern retorn, del progrés, de la història i de les avantguardes artístiques.

[366] Vegeu l'apartat 2.1.2, p. 222-227.

3.1.1 EL MITE I EL TEMPS AL SEGLE XXI

Tenint en compte com la raó és posada en dubte com a model explicatiu de la realitat última després de la Il·lustració i l'Idealisme europeu, una de les hipòtesis que aportaven les conclusions del capítol 2 es preguntava si el mite pot tornar a prendre protagonisme davant aquesta crisi del logos i fent decantar la balança cap a l'altre costat d'aquesta dicotomia tradicional del pensament humà al voltant de la fonamentació de la realitat. Com s'acaba d'introduir, sembla improbable que les societats modernes i els seus sistemes educatius laics, que han passat pel pensament crític provinent de la Il·lustració, reprenguin una concepció mítica de la realitat. Tanmateix, la teòrica absència de fonament religiós en aquestes cultures comporta, habitualment, l'adopció de pseudoreligions i espontanis pensaments mítics. Com s'ha desenvolupat al capítol 2, el *gir teofànic* significa també arribar a un moment perillós en el qual les religions s'oculten en àmbits aliens als temples i segueixen actuant subliminarment.

Més enllà de casos d'esoterismes de difícil consolidació i la perillositat de no retrobar una font de realitat sustentadora de veritat, la combinació d'absència de teologies dominants, pensament crític mínimament funcional i sistema racional posat en dubte és el transcendent escenari en el qual, als inicis del segle XXI, les societats modernes poden trobar una via intermèdia de concebre el sagrat entre mite i logos, o —com sostindrà aquesta tesi— una manera de transcendir aquest binomi fonamentant-se en la seva font de Ser i un temps cíclic de retorn.

En el seu estudi sobre el mite, Mircea Eliade afirmava que, per a les societats arcaiques, els mites constituïen la història d'actes d'éssers sobrenaturals que es considerava vertadera i sagrada. Així mateix, eren paradigma de tot acte humà al referir-se a una creació o a com s'havia arribat a l'existència. D'aquesta manera, amb el coneixement de l'origen de les coses, l'humà sentia el poder de dominar-les o manipular-les a la seva voluntat. Eliade afegia que es vivia el mite perquè estava dominat per la potència sagrada que evocaven els esdeveniments que es rememoraven i es reactualitzaven. Això constituïa una existència vertaderament religiosa, diferent de l'experiència ordinària de la vida quotidiana. En reactualitzar esdeveniments fabulosos, exultants i significatius, s'assistia de nou a les obres creadores dels éssers sobrenaturals sortint del món profà per penetrar en el món transfigurat i auroral. Això significa que ja no es vivia en un temps cronològic, sinó en un temps primordial, el temps en què l'esdeveniment fundador va tenir lloc. Eliade afirmava que això permet parlar de temps fort del mite, temps prodigiós, sagrat, en el qual una cosa nova, potent i significativa, es va manifestar plenament. Reviure aquell temps reintegrant-se el més aviat possible, retrobar-se amb els éssers sobrenaturals i tornar a aprendre la seva lliçó creadora, és l'anhel humà que porta a la reiteració ritual del mite. D'aquesta manera, els mites revelen que el món, els

humans i la vida tenen un origen sobrenatural amb una història significativa, preciosa i exemplar. Eliade concloïa que el mite és un element essencial de la civilització humana que, lluny de ser una vana fabulació, és una realitat vivent a la qual no deixa de recórrer. Tampoc és una teoria abstracta o una desfilada d'imatges, sinó una vertadera codificació de la religió primitiva i de la saviesa pràctica.[367]

Aprofundint-hi en l'àmbit ontològic, a *El Sagrat i el profà*, Mircea Eliade sostenia que res pertanyent a l'esfera profana participa del Ser, ja que a tot el que és profà li manca un model exemplar perquè no ha rebut un fonament ontològic a través del mite. El mite revela la sacralitat absoluta perquè relata l'activitat creadora dels déus, desvela la sacralitat de la seva obra i descriu les dramàtiques irrupcions del sagrat en el món. D'aquesta manera, l'àmbit sagrat és el que és real per excel·lència, és on l'ésser humà percep la potència màxima de Ser. Eliade sostenia que, per aquesta raó, entre molts primitius els mites no es poden recitar indiferentment a qualsevol lloc i moment, sinó només en les estacions més riques, ritualment parlant (tardor i hivern), o en l'interval de les cerimònies religioses; en dues paraules: en un lapse sagrat. És la irrupció del sagrat en el món referit pel mite el que realment fonamenta el món. Tot mite mostra com ha vingut a l'existència una realitat, sigui la realitat total, el Cosmos o només un fragment de realitat: una illa, una espècie vegetal, una institució humana. Al narrar com han esdevingut les coses en l'existència, se'ls dona una explicació i es respon indirectament a una altra pregunta: per què han vingut a l'existència? El *perquè* està sempre imbricat amb el *com*. Això ocorre per la simple raó que, al referir-se a la manera com ha nascut una cosa, es revela la irrupció del sagrat en el món, causa última de tota l'existència real.[368]

Sense l'assistència d'un ritual que l'uneixi a un mite creïble i amb un logos mancat d'operativitat per sostenir la veritat última, la qüestió essencial per al segle XXI és trobar el gran temps, aquest temps primordial en el qual l'ésser humà para la cronologia per retrobar-se amb el seu acte fundacional o experiència màxima de Ser que anhela per sentir la seva existència dual reintegrada en l'adualitat. L'emanació de l'*esfera existencial* ha de comportar aquest gran temps en el qual es dilueix en el Ser. Davant l'absència d'horitzó teleològic a causa de la caiguda de la salvació monoteista, el temps lineal deixa de ser funcional per la retrobada amb el Ser i s'obre l'opció de tornar a la circularitat cronològica que retrobava periòdicament la seva font de Ser, o *gran temps*, amb el ritu. Queda la qüestió oberta de com fer-ho sense mite, tenint en compte que, sense aquest, qualsevol ritu està mancat de sentit.

[367] Eliade, Mircea.(1963/1978). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor. p. 25-27.
[368] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà*. Barcelona: Fragmenta. p. 136-137.

Figura 60: ***Eix II.*** Joan Villaplana, 2018
Prisma velat amb seda natural blanca, fusta i acer (215×100×100 cm)

3.1.2 L'ETERN RETORN AL GRAN TEMPS

Les cultures orientals d'arrel hinduista, budista i taoista han tendit a concebre el temps com a circular des de la fundació de les seves civilitzacions fins avui, tal com el concebien les societats arcaiques. El संसार *samsāra*, cicle de naixement, vida, mort i reencarnació, és present en tradicions espirituals com l'hinduisme, el budisme, el budisme tibetà, el bön, el jainisme o el sikhisme. Per la seva banda, l'estat de contínua transformació de la realitat que assenyala el 阴阳 yin yang condueix igualment les cultures taoistes a una dinàmica circular. Passa el mateix en múltiples cultures africanes, oceàniques i americanes en les quals el mite persisteix com a fonament de la seva cosmovisió, la qual cosa els permet refundar el cosmos periòdicament al tornar al caos original per comprendre la profunditat existencial en el contacte amb el sagrat, potència màxima de Ser.

En el cas de les cultures monoteistes, les seves societats arcaiques s'havien fonamentat igualment en una concepció circular del temps fins que a la meitat del primer mil·lenni abans de Crist va irrompre no només el logos provinent de la filosofia de l'antiga Grècia, sinó, i sobretot, la revelació judeocristiana. La síntesi dels dos canvis paradigmàtics, que va desembocar en l'èxit del cristianisme, va ser el que va propulsar una concepció del temps lineal que, amb els segles, portaria a un procés d'afinació intel·lectual per incorporar una noció d'història basada en la idea del progrés. Això va passar durant la Il·lustració europea, moment àlgid de la raó occidental que, conjuntament amb la revolució científica desencadenada prèviament, van fer tremolar la mateixa noció de revelació divina en la qual es fonamentava la seva cultura i van obrir el camí a la posterior crítica a les teologies i a la mort de Déu.

Al segle XXI, quan una part substancial d'aquella influent cultura viu sense revelació, havent-se reivindicat per això com la seva avantguarda o graó definitiu del seu progrés cap a la llibertat gràcies a la secularització, s'inicia una crítica a la crítica de la religió que l'ha dut a comprendre la persistència del comportament religiós inherent en la condició humana. Com s'ha analitzat prèviament,[369] aquesta nova crítica porta avui a l'admissió de viure un temps postsecular, moment en el qual la relació entre mite i logos torna a repensar-se a causa de la crisi de la noció del progrés feta al segle XX, la consegüent tornada a un paradigma del temps

[369] Vegeu l'apartat 2.1.8, p. 256-258.

circular i l'anunci d'això que van fer camps com les avantguardes artístiques perquè necessitaven la comesa periòdica de fer *tabula rasa* per a la seva següent etapa.

L'abisme cultural més important entre la civilització occidental basada en la revelació judeocristiana i les civilitzacions orientals fonamentades en l'hinduisme, el budisme i el taoisme, és la noció de l'etern retorn que les primeres van abandonar i les segones mantenen en bona part viu. Aquest concepte persistent en totes les cultures arcaiques, basat en la repetició del món fins a extingir-se amb la finalitat de tornar a crear-se, va ser deixat enrere per les religions monoteistes i les filosofies occidentals, encara que aquesta noció fou pensada inicialment en aquestes cultures per l'estoïcisme. En canvi, en múltiples filosofies de l'Extrem Orient, l'etern retorn es manté com a fonament existencial segons el qual l'existència és cíclica per repetir-se eternament en cada fet i arribar a la perfecció de l'univers perquè s'afina persistentment en cada repetició.

Quan el 1949 Mircea Eliade va tractar la noció del mite de l'etern retorn[370] va fer una nítida distinció entre les societats arcaiques i les societats modernes en relació amb el valor que establien amb la tornada cíclica i permanent a la font de realitat que oferia el ritu mític en les primeres, quan, en canvi, per a les segones es perdia aquest ancoratge amb la realitat a causa de l'abandonament del pensament religiós. Malgrat que el llibre porti el subtítol *Arquetips i repetició*, Eliade va assenyalar al pròleg que, si no fos per la por de semblar massa ambiciós, hauria posat com a segon subtítol *Introducció a una filosofia de la Història*. Aquest era el sentit de l'assaig: interrogar les concepcions fonamentals de les societats arcaiques que, tot i conèixer certa forma d'història, s'esforcen a no tenir-la en compte, en lloc d'analitzar especulativament el fenomen històric. Precisament, aquest és el tret que assenyala Eliade d'aquelles societats: la seva rebel·lió contra el temps concret, històric, per la seva nostàlgia d'un retorn periòdic al temps mític dels orígens, al *temps magne*. En el rebuig de les societats arcaiques al fet històric, és a dir, als esdeveniments sense model transhistòric que constitueix el temps profà, Eliade va veure-hi certa valoració metafísica de l'existència. En l'ontologia arcaica, aquest pensador va veure moltes solucions als problemes pels quals la filosofia occidental no trobava sortida perquè es tancava en un període únicament històric i oblidava les solucions que podia aportar la situació en la qual es va trobar l'ésser humà arcaic o algunes cultures orientals fins avui.[371]

[370] Eliade, Mircea. (1949/2014). *El mite de l'etern retorn*. Barcelona: Fragmenta.
[371] *Ibid.,* p. 65.

Les concepcions del Ser i la realitat que va estudiar Eliade de l'ontologia arcaica es basaven en les observacions sobre el símbol, el mite i el ritu que, encara que les societats tradicionals tant primitives com actuals no es van formular en un llenguatge teòric, podien considerar-se una metafísica perquè constituïen un complex sistema d'afirmacions coherents sobre la realitat última de les coses.[372] Al segle XXI, constatar la rellevància del coneixement sobre el Ser i el real que poden aportar religions còsmiques sobre l'espai simbòlic i mític per damunt del teòric, ha dut a traçar una analogia amb el coneixement transcendental que aporta la creació artística en un món en el qual el sagrat s'ha tornat immanent després de la pèrdua de la transcendència amb el *gir teofànic*, com s'ha analitzat anteriorment. La qüestió ara és pensar la concepció del temps que porta implícit aquest pas. El fet que, des del període modern, la creació artística busqui la seva refundació cíclica amb la necessitat de fer *tabula rasa* periòdicament posa en qüestió la mateixa noció del temps lineal que porta implícita la seva cultura.

[372] Eliade, Mircea. (1949/2014). *El mite de l'etern retorn*. *Op. Cit.* p. 37-38.

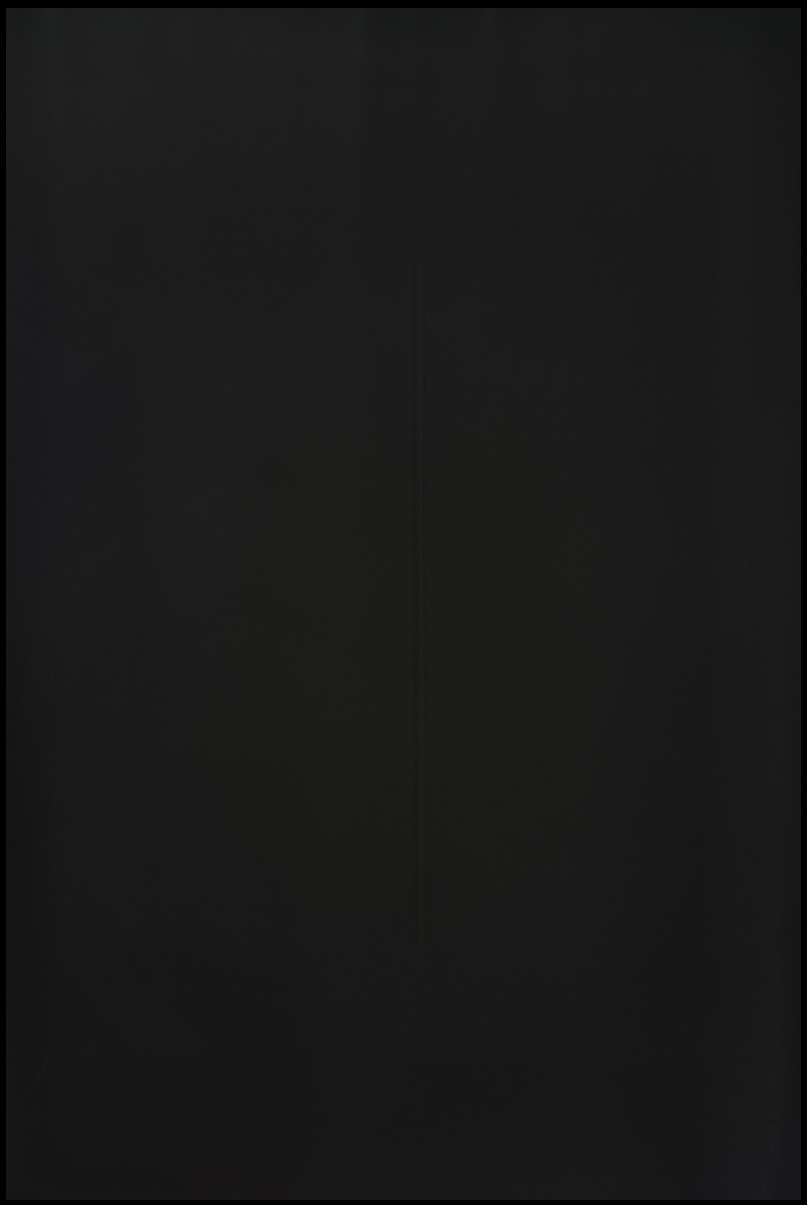


Figura 61: ***Eix I.*** Joan Villaplana, 2018
Prisma velat amb seda natural blanca, fusta i acer (215×100×100 cm)

3.1.3 PROGRÉS IL·LUSTRAT I ART MODERN

Si la noció il·lustrada del progrés es fonamentava en un procés d'avenç històric basat en una superació dels graons que anul·laven els passos anteriors i depassaven la seva validesa, i la seva estructuració cronològica esdevenia lineal en el parèntesi existencial entre revelació i eternitat que la humanitat havia de seguir, camí que van indicar els monoteismes, el progrés de l'art modern del segle XX va prosseguir aquell programa afegint-hi una noció radical de refundació. Les seves etapes evolutives invalidaven les anteriors tornant a una *tabula rasa* per a la seva superació històrica. A diferència de la ciència i d'alguns àmbits de les humanitats, la creació artística va captar de manera avançada l'influx de la revolució moderna amb aquesta necessitat de ruptura radical amb tota la tradició espiritual per fundar una nova era amb nou ciment. La qüestió clau en aquest procés és comprendre en quin programa mític o lògic s'acollien conscientment o inconscientment per refundar el món.

La rellevància d'aquest procés que l'art va detectar anticipadament a través de les avantguardes és que aquesta forma destructiva de mons consistent en una tornada a zero per renéixer va treure el progrés històric del seu temps lineal per passar-lo a una noció cíclica, portant la recerca de la transcendència a l'etern en un model temporal circular. En altres paraules, amb la caiguda del programa religiós de la revelació i la seva promesa d'eternitat, les cultures secularitzades necessitaven buscar un altre programa per conduir-les a l'etern i a l'infinit del Ser, destí final de l'*homo religiosus*, animal que intenta portar l'instint de supervivència més enllà de la seva existència gràcies a la seva capacitat *iconofànica*. Per a aquesta comesa teleològica, el model alternatiu continua sent el temps cíclic present en la naturalesa al qual tornà a acollir-se, el mateix que prosseguien els seus ancestres o una part substancial dels seus llunyans coetanis orientals, que no van abandonar mai. Això encaminarà la conclusió 3.1 d'aquest capítol, a saber: la unió entre revolució moderna, primitivisme i espiritualitat oriental que va dur el *gir teofànic* desenvolupada en la conclusió 1.1 s'aprofundeix per una nova assumpció cronològica a l'iniciar un procés de pas d'un temps lineal a una noció cíclica que comporta el mateix desenvolupament del progrés.

Si la civilització occidental ha entrat en un temps sense revelació i la recerca de l'infinit i etern s'ha de fer en un nou temps cíclic que es retrobi periòdicament amb el *temps primordial*, això podrà albirar-se a través del sentiment del sublim descrit durant la Il·lustració, en el qual el món postsecular retrobarà el sagrat en allò que li proporcioni capacitat d'entreveure l'infinit. Aquests profunds canvis són els que van arribar amb la nova sacralització de la natura, en la qual la modernitat va tornar a veure la transcendència en el seu infinit cíclic. El

capítol 5 d'aquesta investigació es consagrarà a aquesta noció vinculada a l'art per aprofundir-hi i concloure-la.

Si l'*homo saeculari* és estructuralment *homo religiosus*, com sosté la conclusió 2.2, tant les aportacions de Mircea Eliade com el que s'ha desenvolupat fins aquí demostren que l'home modern conscientment desconnectat del seu fonament religiós s'estructura a partir d'aquest o d'una altra arrel religiosa de manera inconscient. En aquest cas, el vincle clar és amb les religions còsmiques, com s'ha introduït aquí amb la necessària transformació de la noció del temps amb el *gir teofànic*. S'ha de tenir present que una de les grans aportacions del pensament que va fer el segle XX fou la que van iniciar les investigacions de Sigmund Freud amb el descobriment del comportament inconscient com a via de coneixement més profunda i completa de la condició humana.

Així, en relació amb la conclusió 2.2, segons la qual l'*homo saeculari* s'ha desconnectat ontològicament i religiosament al no reconèixer-se com a *homo religiosus*, per la mateixa raó mencionada en el punt anterior, l'existència secular es desconnecta i torna a connectar-se en una fase postsecular quan s'adona que la seva desconnexió no havia sigut completa, sinó que el seu comportament religiós va persistir inconscientment havent penetrat perillosament en àmbits aliens al seu món espiritual. Aquesta noció també pot ser sostinguda per la tesi del mateix Eliade a *El sagrat i el profà*, segons la qual l'existència moderna està mancada d'autenticitat quan es dedica a responsabilitats d'ordre moral, social o històric, les úniques que coneix i que no condueixen a una comprensió del cosmos com a unitat viva i articulada a la qual pertanyen, sinó a una visió d'aquest com un conjunt de simples recursos materials. A aquesta comprensió de la realitat moderna, Eliade hi contraposava la de les societats arcaiques que assumien responsabilitats enormes, com les de col·laborar en la creació del cosmos, crear el seu propi món i assegurar la vida de les plantes i els animals, responsabilitats, totes elles, pertanyents al pla còsmic de l'existència.[373] Segons Eliade, això explica la falta de sentiment de viure una vida autèntica en l'existència moderna, una mancança que avui, afegeix aquesta investigació, mou aquestes societats a la recerca d'un retrobament postsecular amb el sagrat, quan la crisi del mite del progrés no fou només per posar en dubte la finalitat positivista del seu programa, com van assenyalar els desastres bèl·lics del segle XX, sinó de la concepció del temps per una nova connexió ontològica amb el Ser i l'etern cíclicament que comporta la conducta d'*homo religiosus* que l'*homo saeculari* torna a reconèixer en la seva essència, tal com va assenyalar l'art reprenent la fondària espiritual de la revolució moderna.

[373] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà*. Barcelona: Fragmenta. p. 134.

Figura 62: I. Joan Villaplana, 2018.
Escaiola, acer, seda i líquid.

3.1.4 MITE I LOGOS EN LA CREACIÓ ARTÍSTICA CONTEMPORÀNIA

Una vegada analitzades les vinculacions estructurals entre l'*homo saeculari* i l'*homo religiosus* a la llum de la possible fi del programa del progrés i la història occidental que comporta el *gir teofànic* amb una possible tornada a un etern retorn, és el moment de tornar a pensar les nocions de mite i logos en temps contemporanis. La conclusió 2.5 apuntava que, després de l'*hibris* moderna, la religiositat immanent pot retrobar la dimensió existencial a través de la permeabilitat de mons que ofereix la creació artística. Aquesta permeabilitat còsmica va començar a ser explorada per l'art modern i ha prosseguit amb la creació contemporània oferint una possible nova entesa entre mite i logos o, com se sostindrà més endavant, l'opció de transcendir aquest binomi.

A l'apartat 2.1.5 s'ha introduït que el domini del logos ha dut a crear una closca existencial impermeable, però finita, damunt del Ser des de la qual la humanitat se sent aparentment segura fins a arribar als confins del seu pensament, quan decau en el màxim pessimisme al pressentir el no-ser i la seva desaparició pel fet de no estar vinculada a la presència del Ser, font de realitat a la qual haurà de reintegrar-se. Al capítol 2 s'ha avançat que, en aquest context, s'haurien de repensar els punts de trobada o escletxes entre aquesta màscara existencial profana i la font de realitat ontològica a la qual el mite la unia cíclicament. En altres paraules, la concepció de mons permeables que defineix a l'*homo religiosus* des del paleolític passant per múltiples fases, hauria de tornar a estar present davant l'aïllament del món profà encasellat pel logos modern. Mentre no arribi un temps nou de revelació teista, opció que l'existència moderna sembla que no espera, la humanitat busca aquella permeabilitat quan els vels de l'esfera existencial són sobrepassats sobtadament a través de l'experiència mística, la creació artística, la poesia o la música gràcies a revelacions *iconofàniques* immanents.

Al capítol 2 se sostenia que la crítica lògica a la idea d'una tornada a un temps mític per viure en presència dels déus seria causada per la posada en qüestió del progrés humà i la seva creativitat. Mircea Eliade sostenia que això només passaria parcialment, ja que l'existència religiosa, per primitiva que sigui, no rebutja el progrés, sinó que l'accepta conferint-li un origen i una dimensió divina. El que la modernitat ha assimilat com a progrés, les diverses societats primitives ho van assumir com a noves revelacions divines.[374] El temps actual, marcat per l'absència i caracteritzat per la falta de revelació, és un moment en què es pot desvelar el comportament religiós en les escletxes del món profà. Com s'ha argumentat

[374] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 131.

seguint Eliade, seria un error entendre que la condició humana religiosa de les societats arcaiques es nega a assumir la responsabilitat d'una existència autèntica immersa en un mite de l'etern retorn. Com s'ha recordat, aquelles societats experimenten una existència profunda assumint responsabilitats enormes com col·laborar en la creació del cosmos, crear el seu propi món i assegurar la vida de les plantes i els animals, entre d'altres. Es tracta de responsabilitats que pertanyen al pla còsmic de l'existència, a diferència de les responsabilitats d'ordre moral, social o històric, les úniques que coneixen les societats modernes, les quals no condueixen a la comprensió del cosmos com a una unitat viva i articulada a la qual pertanyen, sinó que duen a una visió d'aquest com a simple conjunt de recursos materials.[375] En això recau la falta de sentiment de viure una vida autèntica en l'existència moderna.

A la part final de l'apartat 2.1.5 s'obrien qüestions essencials per al segle XXI que es resumien de la següent manera. Com es pot recuperar la fondària existencial perduda més enllà de la raó? ¿Tota l'existència moderna ha de tirar per la borda aquesta possibilitat de ser vertadera, com assumia Eliade, o es poden trobar claus d'accés que permetin a l'humà modern sortir de la seva gàbia racional sense tornar a les religions clàssiques que la seva crítica li va fer abandonar i que per aquesta semblen irrecuperables? Com pot sortir l'existència moderna d'aquesta dicotomia maniquea entre mite i logos? ¿L'art és una d'aquestes claus d'accés d'alt valor que pugui donar permeabilitat al món a través d'un relligament ontològic sense caure en esoterismes ni falsos dogmes? Queda clar que la dimensió espiritual de l'*homo religiosus* no s'extingeix mai perquè és la que dona sentit a la seva existència; la qüestió crucial és comprendre la forma que adopta avui sense caure en falses existències, ja siguin les religioses d'una antiga revelació caiguda en descrèdit per la crítica racional, ja siguin existencials de dubtós recorregut final sostingut per una ciència i un pensament desacreditats perquè no conceben ni accepten la profunditat de la dimensió espiritual humana.

En resum, el que sembla essencial avui és el retrobament de l'àmbit mític —o, més ben dit, un substitut actualitzat d'aquest àmbit—- on ancorar-se sense prescindir ni contradir l'assistència del logos amb les seves precàries limitacions per constituir veritats fundadores. Per això l'art ofereix *ancoratges ontològics* a partir dels quals retrobar el *gran temps* i fer tornar a girar el temps cronològic. Només faltarà veure com introduir un substitut del ritu en un món en què la primacia del logos va allunyar l'humà de la realitat portant-lo a la imposició d'un materialisme que no concep la fondària ritual que aportava el mite.

[375] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 134.

Figura 63: ***Trinitat.*** Joan Villaplana, 2022
Seda, ferro, fum i cendra, 550×600×750 cm.
Convent de Sant Francesc, Santpedor. Juliol de 2022.

3.1.5 ANCORATGES ONTOLÒGICS I EQUILIBRI ONTOCRONOLÒGIC

En l'apartat 2.1.4 s'ha introduït l'acció de consagrar l'espai sagrat com a acció paral·lela a l'experiència del temps sagrat, el qual s'oposa al profà per la seva falta de connexió religiosa amb l'existència.[376] Com recordava Mircea Eliade, l'ésser humà troba l'eternitat vivint un temps circular, reversible i recuperable que li permet retrobar periòdicament el cosmos inicial en l'instant de la seva creació, com una espècie d'etern present mític. Participant en una cosmogonia cíclica a través de l'aniquilació i recreació del món es reneix amb una existència nova havent redimit els pecats de la vida anterior. Així mateix, l'existència religiosa es distingeix de la no religiosa pel fet de negar una vida només en el que la modernitat ha anomenat present històric, analitzat en aquest capítol 3 com a esdevenidor de la revelació monoteista. Mitjançant l'artifici dels ritus, es reintegra periòdicament en aquell present mític tornant a la font de realitat primordial. Els intervals sagrats no participen de la durada temporal que els precedeix i segueix, són part d'un temps inicial que es fa present a través de la festa; es tracta del retrobament amb el *temps magne*. De l'existència no religiosa, Eliade també en remarcava una certa discontinuïtat i heterogeneïtat del temps mitjançant la festa profana. Tanmateix, per a la persona no religiosa, l'experiència transhumana del temps litúrgic resulta inaccessible, ja que el temps no pot presentar ni ruptura ni misteri perquè constitueix la més profunda dimensió existencial humana que té un principi i un fi. Segons aquesta condició existencial, és una experiència purament humana en la qual no es pot inserir cap presència divina.[377] La persona religiosa, en canvi, sent la necessitat periòdica de sortir del temps històric per submergir-se en el temps mític i sagrat, el temps de l'origen que reapareix com un etern present recuperable. Per aquesta concepció de l'existència, els esdeveniments històrics són possibles gràcies a l'etern present de l'esdeveniment mític.[378]

Encara que la cultura occidental emprengués un curs de temps lineal des de la revelació judeocristiana que portaria a la noció d'història i progrés, com s'ha analitzat a l'apartat 3.1.1, les religions monoteistes van mantenir els seus calendaris litúrgics cíclics a través del temps sagrat, la festa, que emmarcava l'existència en unes fases cícliques anuals. No és estrany que aquests calendaris sagrats tinguessin un origen profà, quan els seus ancestres vivien en un temps cíclic d'etern retorn a la font de Ser d'on provenien. L'art occidental va contribuir a

[376] Vegeu les p. 232-236.
[377] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit.* p. 115.
[378] *Ibid.,* p. 130.

recordar-les i celebrar-les per vincular religiosament el creient amb la font de Ser com a *ancoratges ontològics*, noció que s'introdueix en aquest punt. De manera sembant a com una *hierofania* trencava l'espai profà per aportar-hi un canvi de dimensió còsmica, en aquesta investigació s'anomenarà *ancoratge ontològic* la ruptura, objecte ritual o ritu que ocupava l'esdeveniment mític per sortir del temps homogeni i històric i permetre a l'ésser humà submergir-se en el temps mític i sagrat per entrar en contacte amb la potència màxima de Ser. Podrien anomenar-se igualment *ancoratges ontoteològics*, encara que, com es veurà més endavant, la component *teofànica* quedarà enrere per introduir la qüestió *ontofànica*, noció nuclear d'aquesta tesi.

L'*ancoratge ontològic artístic* més notable del calendari cristià és el cicle de més de dues-centes cantates de Johann Sebastian Bach. Majoritàriament creades dins dels seus deures dominicals com a *Kantor* a Sant Tomàs de Leipzig entre 1723 i 1750, i amb l'excepció de trenta-nou de profanes, com a creient que fou, Bach va compondre el cim de la seva obra per celebrar la festivitat litúrgica cristiana diumenge a diumenge establint un calendari que començava amb l'Advent, prosseguia amb les sis cantates de l'*Oratori de Nadal* (BWV 248) i s'acabava amb la passió de Crist durant la Setmana Santa, per la qual va crear les colossals *Passió segons Sant Mateu* (BWV 244) i *Passió segons Sant Joan* (BWV 245). Les cantates corresponents als diumenges no pertanyents a aquestes festes celebraven diferents episodis de la vida de Crist seguint els Evangelis. Segurament es tracta de la més perfecta conjunció entre teologia i creativitat de la cultura occidental, una obra que va dur l'expressió humana a un cim difícilment assolible quan Déu començava a morir per a aquella cultura.

En menys de dos-cents anys, Ígor Stravinski presentaria la seva *Consagració de la primavera*, que provocaria un dels majors escàndols culturals del segle XX quan, el 1913, va iniciar l'exploració del primitivisme més dens que l'imaginari occidental pogués intuir, malgrat que ell afirmés posteriorment que no fou una obra revolucionària;[379] sis anys abans, Pablo Picasso havia sorprès el món pintant *Les senyoretes del carrer d'Avinyó* per portar la desconstrucció de la forma pictòrica a un nou estadi, el de la recerca dels orígens humans per fundar una nova tradició. Dos-cents anys després de la composició de les últimes cantates bachianes, John

[379] Ígor Stravinski no es va sentir mai revolucionari i no es pot afirmar que la seva *Consagració de la primavera* ja iniciés una desconstrucció de la forma musical, com sí que ho farien Pablo Picasso o Arnold Schönberg amb les seves respectives obres. Com advertia a la seva *Poètica musical*, Stravinski afirmava que, contra tot el que s'havia dit després de la seva *Consagració de la primavera,* ell no era revolucionari: «El tono de una obra como la *Consagración* pudo parecer arrogante; su lenguaje, rudo en su novedad; pero esto no implica en modo alguno que sea revolucionaria en el sentido subversivo del vocablo». Stravinski, Ígor. (1942/2006). *Poética musical.* Barcelona: Acantilado. p. 21.

Cage escriuria les composicions *4'33"* i *0'00"* que portarien la música a la seva desconstrucció total convertint-la en silenci, amb una partitura en la qual només hi havia un *tacet* a cada temps, en el cas de la primera, que indicava a l'intèrpret que havia de mantenir-se en silenci durant tot el moviment. El silenci musical de Cage, que incitava a buscar la música existent entre nota i nota, com va ser la seva voluntat per convidar a la irrupció del soroll contextual en la música contemporània, és anàleg al silenci visual al qual havia arribat Kazimir Malèvitx molt abans amb *Blanc sobre blanc*, de 1918. Totes aquestes manifestacions del segle XX marcaven nous *ancoratges ontològics* que, sens dubte, es remetien a una nova espiritualitat aliena al cristianisme i al seu calendari.

Encara que la conjunció de la revelació judeocristiana i el logos grec van dur al triomf del cristianisme que va portar la cultura occidental al retrobament amb el Ser a través del progrés cap a la promesa d'eternitat que la revelació va projectar en un temps lineal, sens dubte va quedar una nostàlgia de la circularitat temporal dels temps pretèrits per ancorar ontològicament i periòdicament el Ser en l'aquí a través del temps sagrat, la festa, la qual permetia establir un contacte amb la font de Ser que significava el sagrat. Aquest necessari *ancoratge ontològic* que es perdia amb el temps lineal va quedar compensat per un calendari litúrgic que unia el Gènesi amb el calendari astrològic lunar i solar, en el cas del judaisme; la celebració del naixement, vida i mort del Messies amb el calendari astrològic i pagà anterior, en el cas del cristianisme, i l'hègira, la fugida de Mahoma des de la Meca cap a Medina, amb el calendari lunar, en el cas de l'islam. Aquest era el temps cíclic que oferien les mateixes religions que van projectar un temps històric i lineal per compensar l'*equilibri ontocronològic*, nou concepte que s'introduirà a partir d'aquí per comprendre la cronologia sagrada. L'*equilibri ontocronològic* entre els dos temps era essencial per mantenir la fe en el rumb lineal cap a la salvació, per un costat, i reviure periòdicament la font d'aquella fe per recordar-la i estar-hi present, per l'altre. Allà és on confluïen artísticament, teològicament i ontològicament les cantates de Bach. Linealitat cap a l'etern i retrobament cíclic amb el *temps magne* resumeixen l'*equilibri ontocronològic* dels monoteismes.

Figura 64: *Màndorla de cendra*. Joan Villaplana, 2019
Acer, escaiola i cendra, 175×125×30 cm.
Centre d'Art Contemporani i Sostenibilitat, CACiS, Calders.

3.1.6 L'ART COM A ANCORATGE ONTOLÒGIC

Com s'ha avançat a l'apartat 3.1.3, avui semblaria necessari el retrobament de l'àmbit mític —o un equivalent creïble per a l'existència moderna fonamentada en el pensament crític— a partir del qual tornar a un temps cíclic i reversible sense prescindir de l'assistència del logos ni contradir-la. Els *ancoratges ontològics* que genera cert art proporcionen la connexió amb un temps etern al voltant del qual girar, com ho feien les pedres o altres objectes naturals convertides en *hierofanies* per les religions còsmiques. Això no significa *ritualitzar* un culte al voltant d'una obra d'art, sinó que, davant la manca de creença cap a l'objecte religiós, certes obres d'art tenen la capacitat de fomentar aquell *ancoratge ontològic* a partir del qual l'humà pot tornar a retrobar la seva orientació còsmica.

El primitivisme en l'art modern va ser una manifestació de la necessitat d'una tornada a un calendari cíclic, quan la caiguda de les teologies i la mort de Déu porten l'existència moderna a la recerca del Ser. L'eclosió del sagrat en l'art modern fou no només una de les múltiples experiències que l'art va buscar en la *tabula rasa* que va iniciar, sinó que era un art que expressava el fonament de la realitat última de la seva cultura: l'ocultació del sagrat. A hores d'ara, la qüestió fonamental és, doncs: encara que romangui ocult i cert art pugui desvelar-lo, quin coneixement es pot obtenir avui a través seu sobre la naturalesa del fenomen sagrat?

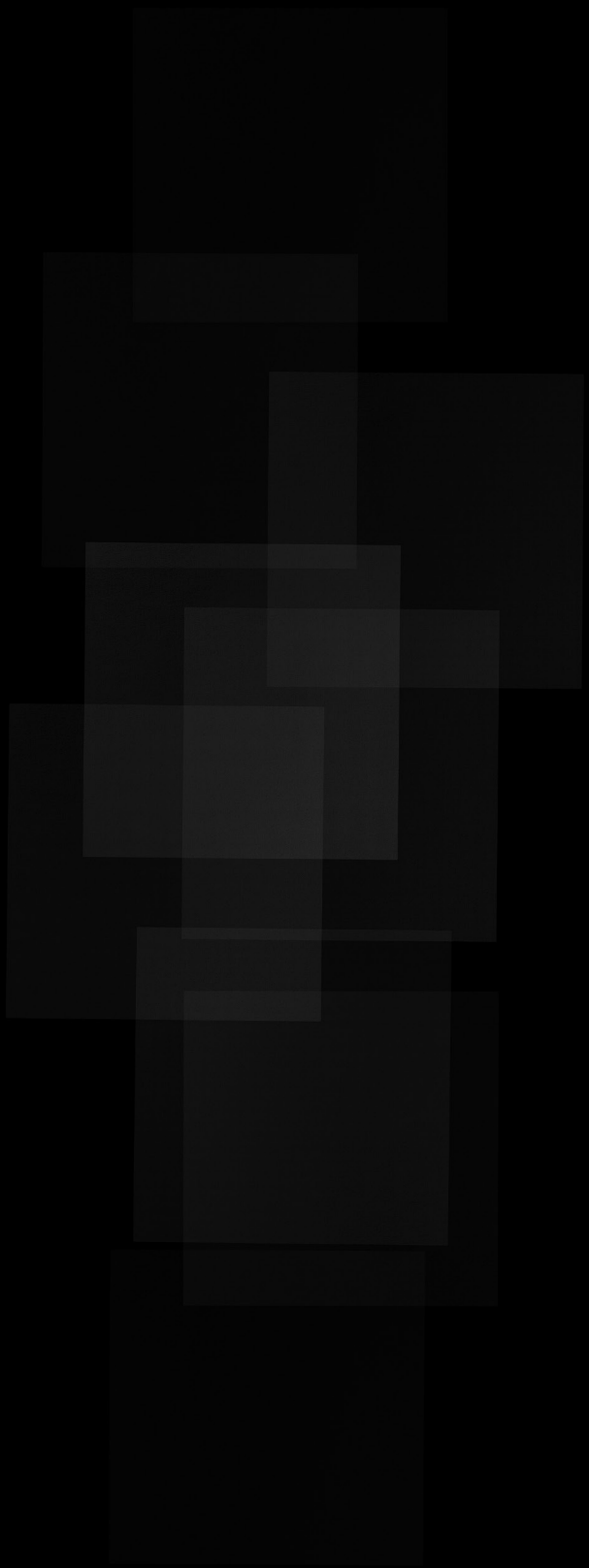


Figura 65: ***Veladura III*** Joan Villaplana,2019
Injecció de tinta sobre paper Hahnemühle, 60×120 cm

3.1.7 GIR TEOFÀNIC, AVANTGUARDES ARTÍSTIQUES, ABSTRACCIÓ, LLENGUATGES NEGATIUS I RETORN AL SER

Retrocedint al capítol 1 d'aquesta investigació, cal recordar la hipòtesi que s'ha formulat sobre les tres característiques que posseeix l'art per oferir un accés al trànsit al Ser, a saber, el trànsit òntic-ontològic.[380]

La primera era la capacitat de *mostració* d'aquella veritat essencial manifestada que definia l'αλήθεια *alēthia* grega que el coneixement de la *veritas* llatina i la raó lògica no són capaces d'abastar (la representació i desocultament de la *iconofania* mantenint la tensió entre iconoclàstia i idolatria que l'abstracció i els llenguatges plàstics negatius aconsegueixen). [381]

La segona característica per la qual l'art pot proporcionar aquest trànsit al Ser és la seva capacitat de mostrar l'infinit desajustant la correlació entre la imaginació i la raó a través del sentiment del sublim, com el va definir Immanuel Kant, al trencar la barrera entre el particular i l'universal, entre la part i el tot, quan s'identifica l'ínfim amb l'infinit, malgrat que, a la *Crítica del judici*, Kant col·loqués per damunt la raó com a facultat superior que provoca l'estupefacció d'aquest sentiment; d'aquesta raó se'n parlarà seguidament.

El tercer motiu és la capacitat evasiva del seu llenguatge abstracte i apofàtic, la via negativa, que fa visible aquesta experiència que desborda els límits del llenguatge i la manté en l'àmbit limítrof fent present el Ser a través de l'acostament per la negació quan el camí afirmatiu no hi dona accés. Es tracta d'un llenguatge que, com sostenia Pierre Hadot, tindrà una tendència a l'infinit, com s'ha vist en el capítol anterior.[382]

Ajuntant aquestes tres característiques que pot proporcionar l'art, l'obra creativa pot fer transcendir l'experiència existencial en un estadi extàtic on es para el temps perquè s'accedeix a una noció d'eternitat i infinit, a una revelació del Ser. El camí cap a allò desconegut com a exercici espiritual que defineix l'art i com es mostra als límits del seu llenguatge és també aquesta invitació. L'art no és altra cosa que una creació per tractar la més gran de les

[380] Vegeu la conclusió 1.4, p. 199-200.
[381] Vegeu l'anàlisi d'aquesta tensió entre idolatria i iconoclastia a l'apartat 1.2.3, p. 187-191, i el seu desenvolupament en l'art modern i contemporani en tot l'apartat 2.2, p. 260-285.
[382] Vegeu l'apartat 2.2.2, p. 280-283.

indefinicions, el que millor defineix l'humà i l'element pel qual sent més atracció: la font de Ser. Aquesta no és altra que la seva autocomprensió per poder abordar l'horitzó de finitud cap al qual es dirigeix amb la mort. L'art no és només invitat a això, sinó que és inventat per a això, per aportar des de la seva forma una llum metafísica diferent de la de la raó, la qual es mostra incapaç de tractar el que és intractable.

Així, l'ascens transcendent que proporciona l'escala de l'art mitiga la nostàlgia de Ser al pujar al seu sostre infinit i sense temps; d'aquesta manera s'introduïa en la primera part. A partir d'aquest punt, es tractarà com un accés a la immanència, més que a la transcendència. Encara que aquesta escala sigui, finalment, la casa del Ser, i com que es tracta del Ser, potser és l'única cosa de la qual no es pot prescindir. Vist des del pla religiós, no es tracta d'altra cosa que de la unió amb Déu, l'U o la vacuïtat, com predica la unió mística, encara que aquesta última provingui d'un rapte o visió concreta, com s'ha desenvolupat a l'apartat 1.1.5;[383] per això els místics sempre optaran per un llenguatge artístic, com la poesia o la pintura, única forma d'acostament a l'altre des de la seva experiència inefable. Conseqüentment, la inefabilitat que els durà a desbordar el mateix llenguatge els farà optar habitualment per la via negativa. El més rellevant del cas és que aquesta immersió al Ser és una experiència transcultural i interreligiosa; per comprovar-ho, no fa falta investigar el complex món interconnectat d'avui: als seus inicis es va pintar en coves de continents distants i incomunicats amb una sorprenent similitud.

El segle XX va refer aquesta connexió a través de les avantguardes i l'abstracció. El que el temps teològic va relligar amb Déu, el temps ontològic que es va obrir a partir del *gir teofànic* ho va connectar amb el Ser. Aquest és l'àmbit sagrat que va desocultar, de difícil definició.

[383] Vegeu les p. 127-132.

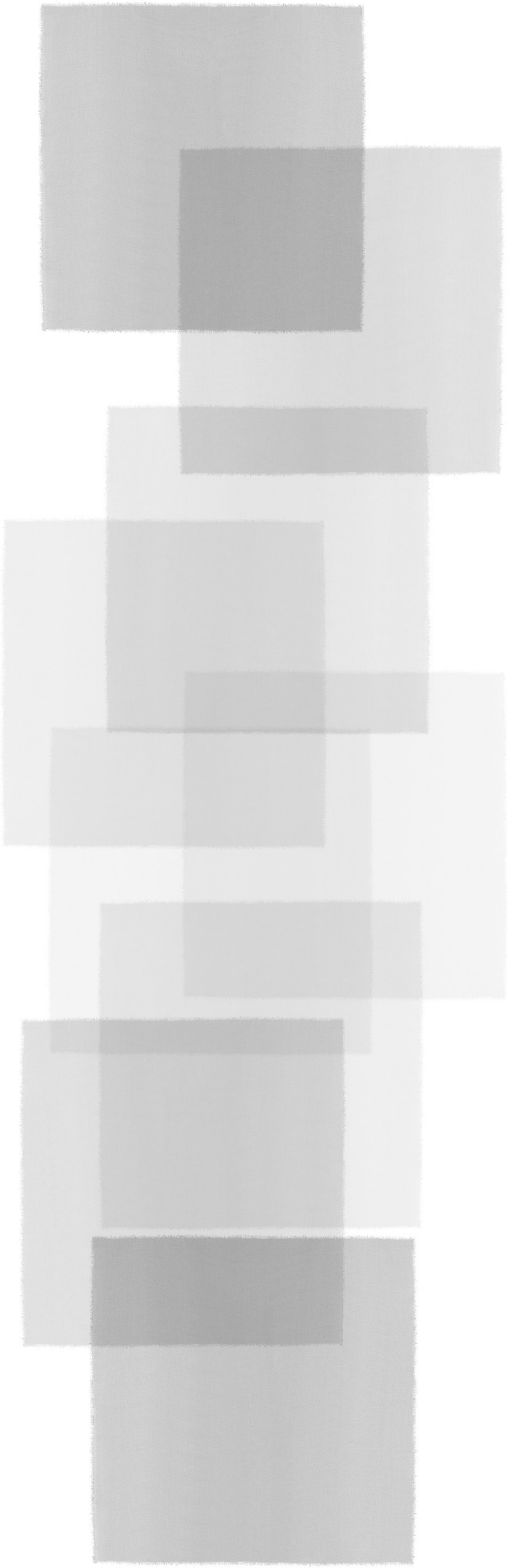


Figura 65: ***Veladura IV.*** Joan Villaplana, 2018
Injecció de tinta sobre paper Hahnemühle, 60×120 cm.

3.1.8 LA FI DE LA HISTÒRIA I LA NOSTÀLGIA MODERNA DEL TEMPS CIRCULAR

Com s'ha vist fins aquí, quan el *gir teofànic* de les cultures secularitzades va fer caure el temps lineal i històric del creient, el temps cíclic, reversible i recuperable que aportava la festa per mantenir la seva fe en contacte periòdic amb el sagrat, en el qual trobava saturació i potència màxima de Ser, també va deixar de tenir sentit. Aquesta situació va conduir a la pèrdua de l'*equilibri ontocronològic*. Sense el sentit de les festes religioses no hi havia contacte amb el sagrat i l'humà difícilment podia situar-se al moll del Ser per percebre la font de realitat. D'altra banda, l'horitzó de salvació del temps lineal judeocristià també deixava de tenir sentit a causa de la caiguda del seu relat. En aquest context d'absència de *referències ontocronològiques*, la modernitat occidental va perdre els seus *ancoratges ontològics* fonamentals, cosa que va portar a la nostàlgia del Ser. Sense deixar de costat l'aportació fonamental de Martin Heidegger al denunciar la nostàlgia del Ser[384] per l'alienació a la qual havia dut la metafísica occidental *postsocràtica* al centrar-se en l'ens, aquesta investigació vol aportar un marc de comprensió de per què apareix amb força aquesta nostàlgia fent-se visible per arribar a la detecció heideggeriana. L'absència d'*ancoratges ontològics* amb la pèrdua de l'*equilibri ontocronològic* que aportaven els calendaris religiosos provocada pel *gir teofànic* va il·luminar aquesta nostàlgia. La nostàlgia de Ser es fa cridanera quan Déu mor i el sagrat passa d'una verticalitat transcendent a una d'horitzontalitat immanent.

Si la mort de Déu va comportar la caiguda del relat històric pel qual la humanitat es dirigia a la salvació pel retrobament amb el Ser, aquest sembla irrecuperable al segle XXI, ja que una nova revelació a una tornada a les teologies que la crítica nietzscheana va tombar sembla insostenible per la raó crítica instal·lada a Occident des de la Il·lustració. L'altra via que queda per sostenir aquella retrobada amb el Ser és la tornada als seus orígens amb una nova immersió a un temps cíclic. Aquesta és la fi de la història i el retorn al temps cíclic. Aquest propòsit, que conté a la seva base una reintegració de la humanitat a la naturalesa per submergir-se en els seus cicles, requereix el mite i el ritu, nocions difícils de reinstaurar amb la raó crítica i el materialisme imperant. Estant així les coses, l'existència postsecular necessita un nou calendari sacre per remeiar la nostàlgia de Ser sense comptar amb un nou relligament teista, al qual difícilment s'acolliria; en tot cas, un substitut del mite. A això últim s'hi van entregar els pioners de l'art modern. Malgrat tot, el retrobament cíclic amb el *temps magne* o amb el sagrat que aporten els *ancoratges ontològics* de cert art assenyala el camí a una futura circularitat del temps.

[384] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

Figura 67: ***Dotze.*** Joan Villaplana, 2022
Seda natural, polièster i ferro. 200×200×200 cm
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

3.1.9 NOSTÀLGIA DE SER, NOSTÀLGIA DE TEMPS CÍCLIC

La conclusió principal de l'anàlisi del temps duta a terme fins aquí és que la nostàlgia d'un temps circular no era altra cosa que la nostàlgia de Ser, característica de l'existència moderna. Com s'ha vist, aquesta enyorança d'un temps cíclic que impregna les cultures modernes occidentals prové de la pèrdua dels *ancoratges ontològics* que li aportaven les religions amb el seu *equilibri ontocronològic*. D'aquesta manera, el Déu dels monoteismes va eclipsar el Ser durant un llarg període. L'*eclipsi del Ser* va ser degut a la superposició dels dos grans astres: el Déu i el Ser. Amb l'absència de Déu, ja sigui mort, ja sigui *absconditus*, aquelles societats van començar a sentir la potent nostàlgia de Ser que va conduir el seu pensament a reivindicar-lo a imatge de com es feia abans del logos i de la revelació judeocristiana.

Des de diferents perspectives van parlar d'aquesta nostàlgia alguns pensadors del segle XX. Com s'ha introduït a l'apartat 3.1.4, Mircea Eliade sostenia que per a la persona no-religiosa l'experiència transhumana del temps litúrgic resulta inaccessible, ja que el temps no pot presentar ni ruptura ni misteri perquè constitueix la més profunda dimensió existencial humana que té un principi i un fi. Segons aquesta condició existencial, es tracta d'una experiència purament humana en la qual no es pot inserir cap presència divina.[385] La persona religiosa, en canvi, sent la necessitat periòdica de sortir del temps històric per submergir-se en el temps mític i sagrat, el temps de l'origen que reapareix com un etern present recuperable. Per aquesta concepció de l'existència, els esdeveniments històrics són possibles gràcies a l'etern present de l'esdeveniment mític.[386] Per Eliade, el sagrat era saturació i potència de Ser al qual l'ésser humà necessitava tornar periòdicament gràcies a la religió.

Traçant paral·lelismes amb el pensament de Martin Heidegger i la seva denúncia de l'oblit del Ser, a la primera part s'ha incidit en el fet que un dels seus grans assoliments va ser assenyalar que el Ser es trobava en el llenguatge; aquí s'aprofundirà en com l'art el porta al seu límit, a la seva forma. La dimensió més important del *gir teofànic* va ser el canvi *ontocronològic* que aquí s'ha tractat. És en aquest marc que es pot ubicar la reclamació del Ser que va fer Heidegger a causa del seu oblit durant més de dos mil cinc-cents anys. Que l'oblit del Ser des dels presocràtics advertit per Heidegger coincideixi amb el temps històric de la revelació judeocristiana assenyala el fet que aquest filòsof reclamés tornar a trobar el Ser quan es va acabar l'*equilibri ontocronològic*, al perdre el temps lineal, i es va iniciar la recerca per retrobar un nou temps cíclic desvinculat de la història.

[385] Eliade, Mircea. (1956/2012). *El sagrat i el profà. Op. Cit* p. 115.
[386] *Ibid.,* p. 130.

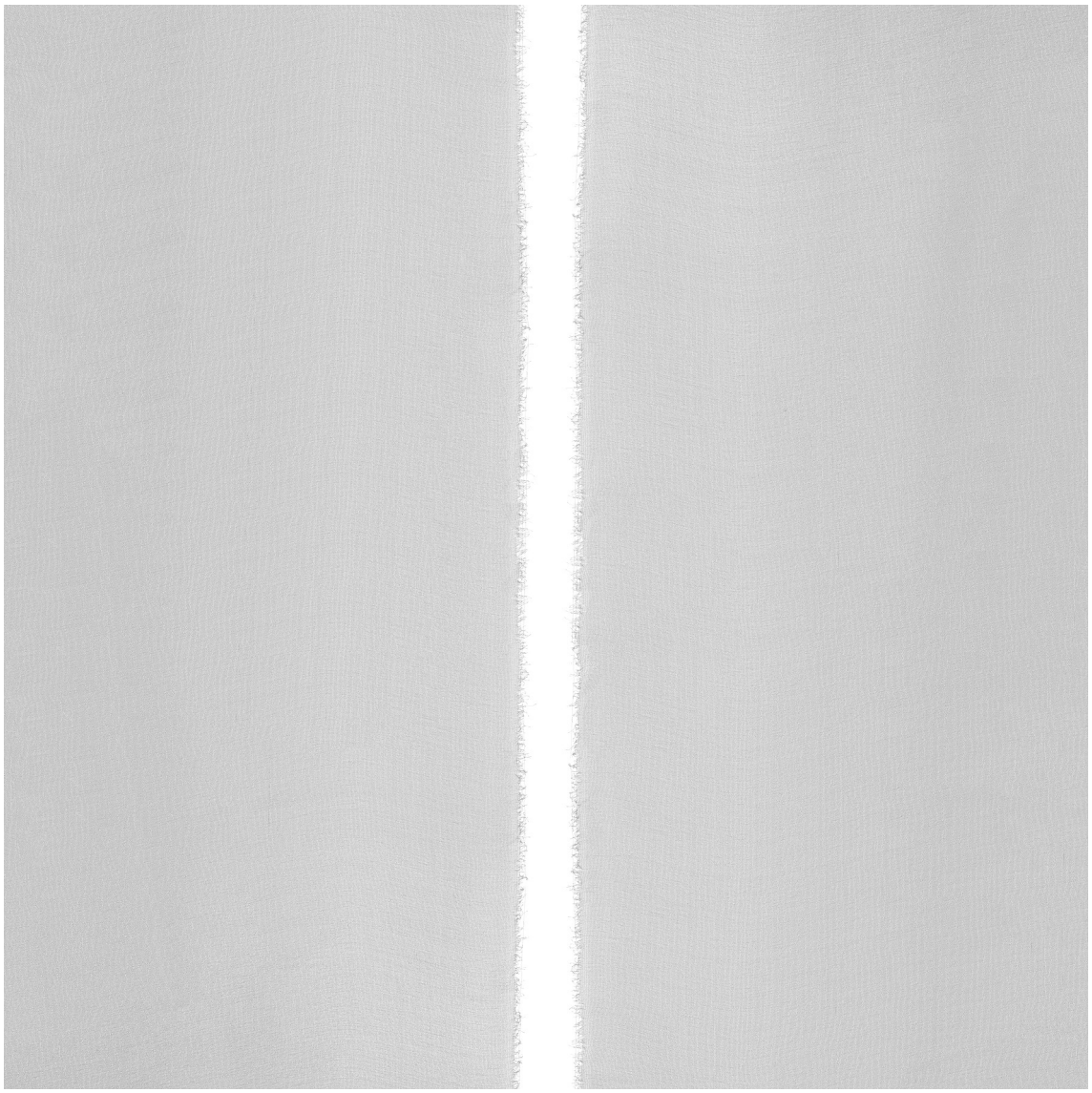


Figura 68: ***Veladura V.*** Joan Villaplana, 2018
Injecció de tinta sobre paper Hahnemühle, 30×30 cm.

3.1.10 ESCISSIÓ ENTRE HUMANITAT I NATURALESA

A l'escissió entre humanitat i naturalesa iniciada amb el Romanticisme europeu, que ha sigut tractada anteriorment com a resultat de la separació entre objecte i subjecte provinent de la Il·lustració, ara s'hi sobreposarà el marc explicatiu del *gir teofànic* i la conseqüent ruptura de l'*equilibri ontocronològic*. Si, com s'ha introduït al capítol 2 i es desenvoluparà detingudament al capítol 5, els escriptors, músics, poetes i artistes romàntics es van entregar al culte de la natura sacralitzant-la com a avançament de la nostàlgia de la naturalesa *in illo tempore* que es generarà al segle XX, una manifestació com aquesta havia de ser conduïda per la *ruptura ontocronològica* i la recerca del patró més elemental del temps cíclic, a saber: el de la natura amb el seu gir anual i etern de vida i mort. Aquest camí que es va traçar en aquella època basant-se en la recerca del Ser en la circularitat durà, als segles XX i XXI, a traçar paral·lelismes amb les religions còsmiques i el xamanisme. Encara que s'hagin explorat camins de comunió, com es va fer amb l'art del segle XX, especialment en el llenguatge de la *performance* o el *land art* —és el cas de Joseph Beuys, Marina Abramović o Robert Smithson, entre altres artistes classificats en aquesta investigació com a catafàtica contemporània—, l'obstacle més important continua sent la constant irrupció irracional que tota religió conté i que la ment postmoderna no pot tolerar. S'haurà de continuar buscant vies indirectes perquè la cultura postsecular pugui recórrer a un espai equivalent a l'àmbit mític sense tombar els seus pilars racionals.

En conclusió, aquí s'obre un camí de síntesi entre naturalesa i Ser per conciliar l'absència del que és mític quan el logos és posat en dubte perquè ha arribat als seus límits. Es tracta d'un retrobament pautat pel retorn a la circularitat temporal. En altres paraules, després del camí obert pel Romanticisme vers la sacralització de la natura, la via de retrobament amb el ritu mític és identificar el Ser amb la naturalesa en un període immanent després de la caiguda dels teismes transcendents amb el *gir teofànic*. Després del pas en fals de la secularització, en el qual es creia haver desencantat la natura, la cultura postsecular pot retrobar l'espai i el temps sagrat en la seva dimensió infinita expressada a través del sentiment del sublim i la circularitat del seu temps que porta a l'eternitat. La condició postsecular troba allí la font de Ser, celebra la seva connexió amb la realitat i retorna a la seva veritat vinguda de temps pretèrits sense entregar-se al mite o al logos. Infinit i eternitat es retroben en l'*ontosi* contemporània.

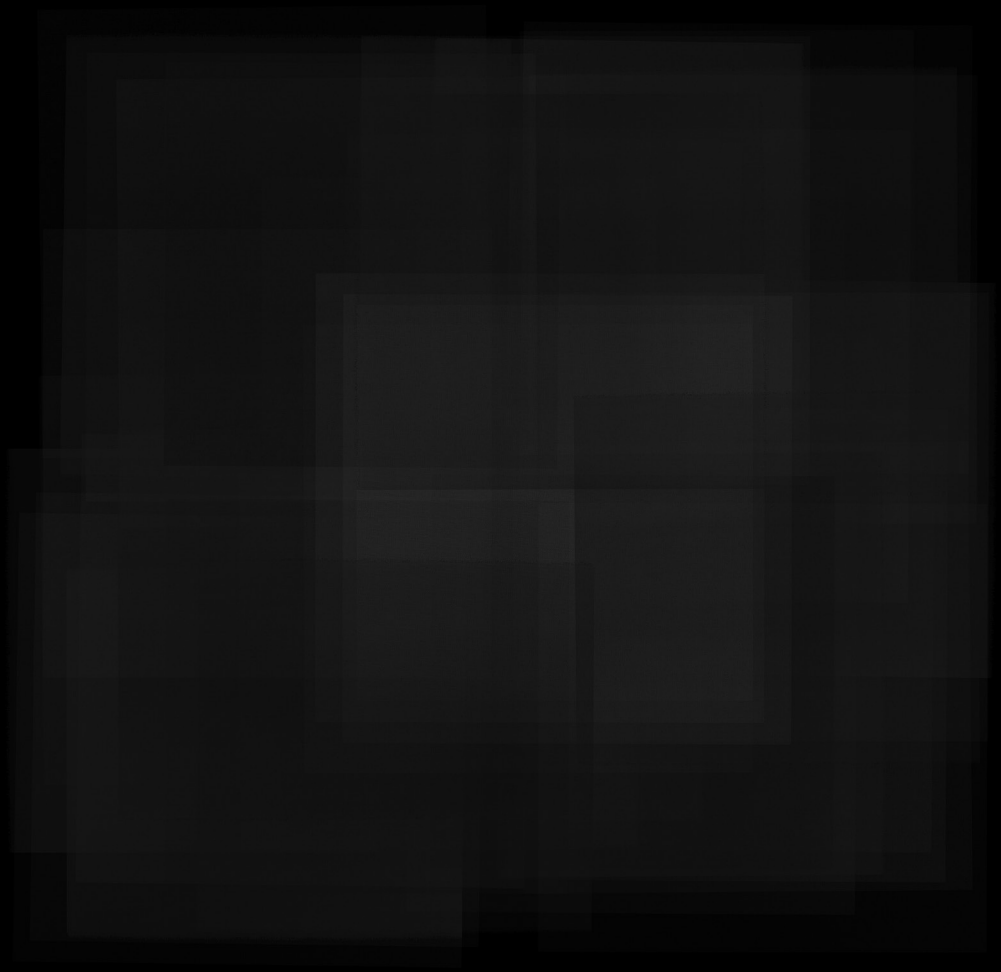


Figura 69: ***Veladura I.*** Joan Villaplana, 2019
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 110×110 cm.

3.2
ONTOSI, ONTOPOIESI I ONTOSOFIA

3.2.1 EL PAS DE LA THEOSIS A L'ONTOSI I L'EQUILIBRI ENTRE MITE I LOGOS

La qüestió oberta al capítol 1 sobre el necessari replantejament de la relació actual entre mite i logos i la condició del sagrat en temps contemporanis arriba a la seva conclusió. Amb el *gir teofànic* la teologia és suplantada per una ontologia que va més enllà de la lògica que conté el seu nom. No es tracta aquí de pensar el Ser, com es va dedicar a fer la filosofia presocràtica i va recuperar Martin Heidegger per a la fi de la modernitat, sinó de manifestar el Ser. Aquesta manifestació arriba avui a través de la *imatge iconofànica*, que esdevé *ontofania*, i condueix l'ésser humà a un procés d'*ontosi*, una conversió al Ser, segons s'havia avançat en la teoria de les *esferes existencials* anunciada en el capítol 1. Si el logos és posat en crisi amb la crítica de la crítica de la religió perquè no pot sostenir la realitat última de les coses en aquest segon nivell crític de la postsecularització, l'existència moderna difícilment podria retrobar la seva veritat tornant a un estat mític a l'esdevenir una impostura per un ésser humà carregat de la capacitat crítica que li va aportar el mateix logos afinat per la Il·lustració europea. La innocència essencial de múltiples religions per conjugar raó i fe desapareix pel dogma amb el fi d'obrir-se a l'àmbit còsmic que retroba en la natura. En aquest estadi, quan els grans sistemes teològics han caigut, Déu ha mort dins de les influents societats secularitzades i la raó es troba permanentment en un encreuament perquè no pot donar solució a un desxiframent últim de la realitat, el Ser ha reaparegut com a fonament primer que sosté tota construcció de coneixement i ha ocupat la plaça de l'àmbit mític. Si la teologia ja portava la quimera intrínsecament, és a dir, la paradoxal comesa de trobar lògica en Déu, l'ontologia comparteix el mateix destí inassolible quan intenta trobar la raó en el Ser. Com s'ha sostingut anteriorment en aquesta investigació, és un error haver parlat sempre del Déu dels filòsofs sense haver afegit el Ser dels filòsofs.[387] El Ser no pertany en exclusivitat al camp de joc de la raó. En totes les cultures i èpoques, poetes, artistes, músics, místics i savis han intentat jugar en el camp obert del Ser amb els seus llenguatges *iconofànics*. Aquest és el motiu pel qual

[387] Vegeu la conclusió 1.8, p. 207.

aquesta recerca se centra en la *iconofania* com a *presentació* integral del Ser, que s'anomenarà *ontofania*, en imatge prèvia al seu enunciat en conceptes, els quals trenquen la seva unitat perdent l'essència del Ser. Conseqüentment, aquest treball ha d'analitzar les formes de *representació* en què l'art pot esdevenir un medi per acostar-se a la seva comprensió.

Pensar el Ser com a fonament del sagrat és una qüestió central pels pròxims temps. Aquest és l'espai que ha ocupat Déu durant tants segles en què el Ser ha quedat ocult. Com s'ha analitzat en relació amb l'estètica negativa, en el camp teològic s'ha parlat de cicles amb *Deus absconditus*. Ara se n'hauria de dir temps amb *Esse absconditus*. L'eix de coneixement tradicional entre Déu, món i cosmos establert des dels neoplatònics es mou a partir del *gir teofànic*, i desplaça el diví cap a l'eix còsmic. Al segle XX, Raimon Panikkar definia la realitat com a cosmoteàndrica, a saber: sense una comprensió integral del diví, la natura i l'humà, la realitat no tenia comprensió. Al segle XXI, aquesta visió humanista deixa pas a una concepció còsmica de la realitat fonamentada en el Ser en la qual els humans som espectadors.

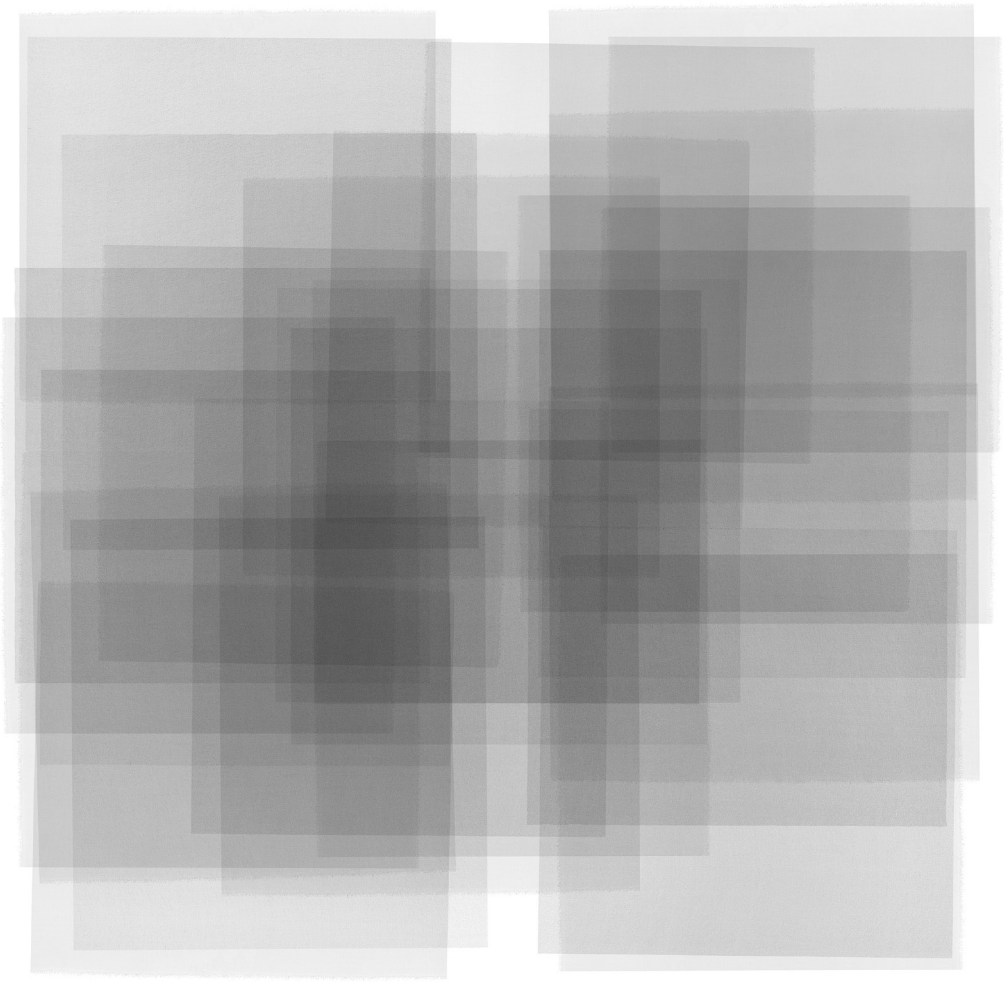


Figura 70: ***Veladura VI.*** Joan Villaplana, 2019
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 110×110 cm.

3.2.2 ONTOSI

Al capítol 1 s'introduïa la noció de trànsit òntic-ontològic, procés capaç de generar l'*art iconofànic* al representar la *iconofania* de l'*esfera existencial* com a emanació i reintegració que l'ésser humà feia del Ser, revisió hereva parcialment de l'ontologia heideggeriana. A *Sein und Zeit*, Martin Heidegger caracteritzava el *dasein* com a ens amb la propietat de manifestar el Ser en si mateix i que cal interrogar amb prioritat sobre això.[388] Durant els anys posteriors a la publicació del seu gran text, que havia vist la llum el 1927, Heidegger va iniciar un silenci paral·lel a l'ascens del nazisme. Va ser en aquell convuls període quan va transcórrer el seu conegut gir (*kehre*) de l'àmbit teològic a l'àmbit ontològic. Com va matisar el 1947 en la *Carta sobre l'humanisme*, el *dasein* remet a la persona com a únic ens que viu fora de si, obert al Ser i a viure'n una revelació.[389] El Heidegger de Marburg s'havia definit com a teòleg, aquesta havia sigut la seva formació de base. Tanmateix, ja a *Sein und Zeit* i en el seu període posterior, la gran empresa heideggeriana és dissoldre l'associació entre el camp teològic i l'ontològic. Per aquesta comesa volia evitar el que, segons ell, fou l'error persistent de la metafísica occidental, ja sigui la kantiana o el *Geist* (esperit) hegelià, com tantes altres propostes, a saber: calcar un programa teològic per construir una metafísica. La fondària de la denúncia de l'oblit del Ser va reflectir el que aquí es defineix com a *gir teofànic*: l'autèntica ontologia que reivindicava Heidegger era un pensament de la immanència existencial humana amb una referència al Ser, al que és primordial o inicial, que no tingués una dimensió teològica. Aquesta és la raó per la qual Heidegger persistentment no volia acceptar la noció d'*ontoteologia*. Així ho va assenyalar George Steiner, vinculant-lo a la lectura que Heidegger havia fet de Schelling i Nietzsche.[390] Fernando Pérez-Borbujo, Jacobo Zabalo i Carlos Girón ho han vinculat a la immersió que va fer en la filosofia mitjana de Schelling, que va ampliar la comprensió de les aportacions d'aquell pensador idealista fonamental que va quedar a l'ombra hegeliana.[391] El gir al Ser al qual es refereix Heidegger és a la base del *gir teofànic* que aquesta investigació ha anat introduint i que a partir d'ara comportarà el trànsit de l'àmbit teològic a l'àmbit ontològic que va detectar Heidegger. En altres paraules, el *gir teofànic* que fins aquí s'ha desenvolupat com a transició d'un relligament transcendent vertical a una immanència horitzontal serà el pas del Déu al Ser, de l'àmbit teològic a l'àmbit ontològic. Aquest és el moment de passar de la *theosis*,

[388] Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta. § 4, p. 34.
[389] Heidegger, Martin. (1947/2000). *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza. p. 27-33.
[390] Steiner, George. (1978,1989/1999). *Heidegger*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. p. 19-23.
[391] Pérez-Borbujo, Fernando; Zabalo, Jacobo; Girón, Carlos. (2022). *Schelling-Heidegger*. Barcelona: Herder.

deïficació de l'ésser humà com a destí últim de salvació que va descriure el cristianisme amb els seus diferents matisos i visions escatològiques, a l'*ontosi*, convergència en el Ser.

Malgrat que la *theosis* ha estat tradicionalment associada al cristianisme ortodox i la seva concepció del final dels temps, des dels inicis del segle XX hi ha hagut un renovat interès en les diferents confessions del cristianisme per comprendre la dimensió de la deïficació en les seves diferents visions soteriològiques. Aquest interès de corrents catòlics i protestants per apropiar-se d'una tradició escatològica oriental té a veure amb la revisió que es va fer de les fonts bíbliques i patrístiques dins seu a principis del segle passat per part –principalment– d'autors russos i grecs, alguns dels primers exiliats a París.

Entre les múltiples fonts d'aquell primer període, en aquesta revisió va destacar novament l'enorme influència a Bizanci que va tenir el pensament de Dionís l'Areopagita i la recuperació que va fer del terme *theosis* aparegut l'any 393 en un discurs de Gregori de Nazianz. Com recorda Norman Russell, en la literatura patrística s'usava més el terme *theopoiesis*, traduït al llatí com a *deificatio*, referint-se als atributs de Déu. Per tant, la deïficació significava arribar a ser diví. Segons l'Areopagita, la deïficació no era un estat ontològic, sinó dinàmic: el creient participa en els atributs i energies divines, cada un dels quals posseeix la totalitat divina. Si existeix un moviment descendent per part de Déu, per la deïficació provinent d'ell multiplica la seva unicitat en les criatures i les fa deïformes. Si el moviment és ascendent per part de les criatures es tornen deïformes a l'elevar-se a la simplicitat i unitat de Déu i la reprodueixen.[392]

Com també recopila Norman Russell traçant els orígens de la noció de *theosis*, una mica més endavant, al segle VII, Màxim el Confessor va ubicar la qüestió de fons en l'encarnació del Verb. Segons això, l'encarnació no serveix per salvar el creient del pecat, sinó que va ser pensada des del principi per conduir l'ésser creat a la seva plenitud. La transfiguració que significa la penetració de l'increat en l'ésser creat.[393]

Tanmateix, passar del Déu al Ser podria ser entès com un procés teològic amb una simple substitució del Déu pel Ser, com denunciaria Heidegger, o com en aquesta recerca s'ha analitzat a l'hora de considerar la secularització un procés religiós amb un Déu amagat,

[392] Pseudo Dionisio Areopagita. (2002). *Los nombres de Dios*, II, 649C; *La jerarquía celeste*, XII, 3, 293B. *Obras completas*. Madrid: BAC.
[393] Russell, Norman. (2024/2025). *Theosis y religión*. Salamanca: Sígueme. p. 53-76. Màxim el Confessor, *Ambigua ad Iohannem*, 42, PG91, 1341C.

prosseguint les investigacions de Mark C. Taylor.[394] Efectivament, podria ser-ho, igualment, atribuint la presència del *Deus absconditus* dels temps seculars al Ser, amb la qual cosa l'ontologia aquí descrita no deixaria de ser una teologia *abscondita*, com la que va traçar tota la metafísica occidental, seguint la crítica heideggeriana. Per evitar aquest equívoc, és fonamental comprendre la matisació que va introduir la seva crítica a l'assenyalar que Ser no és un substantiu, sinó un verb.[395] Amb això, va aconseguir desprendre's de la tradicional separació entre subjecte i objecte, el pas de gegant que deixava enrere tota la metafísica occidental. Aquest és el gran assoliment de Martin Heidegger que ja havia intentat introduir el seu mestre Edmund Husserl sense reeixir a desenvolupar-lo. Es tracta d'un procés de desvinculació de la dicotomia occidental entre subjecte i objecte que, com s'ha analitzat anteriorment, en el camp teològic ja va aportar Friedrich Schleiermacher durant la Il·lustració al proposar que el sentiment religiós que pensa Déu, objecte infinit, s'ubica en la unitat anterior en la qual el jo i el món són la mateixa cosa, visió que van heretar teòlegs del segle XX com Paul Tillich, el qual afirmava que el Déu no és allà dalt, sinó que és la base des de la qual sorgeix tota la realitat prèvia a la separació entre objecte i subjecte.[396] És a dir, el procés que va iniciar la teologia al segle XIX, al qual va seguir la filosofia del segle XX per abandonar la paradigmàtica dicotomia entre subjecte i objecte com a fonament del pensament occidental convergeixen al segle XXI aportant una comprensió d'una adualitat pròxima a com conceben la realitat primera múltiples espiritualitats orientals. El *gir teofànic* porta a un temps de síntesi de la mà d'un procés d'*ontosi*, com es veurà seguidament. Abans, cal recordar i reprendre l'anàlisi teològica introduïda al capítol 1 sobre l'abandonament de la dicotomia entre subjecte i objecte per comprendre el procés de revelació.

Firthjof Schuon va construir una epistemologia del diví a través de la seva concepció de la *sophia perenne*. Segons això, el gnòstic, el pneumàtic, el teòsof —en el sentit original d'aquests termes— i el filòsof, en un sentit literal —un Pitàgores o un Plató, per exemple— tenien accés a unes veritats inherents en l'esperit humà enterrades en el «fons del cor» i contingudes com a potencialitats o virtualitats en l'intel·lecte pur. Aquestes serien les veritats principals o arquetípiques. Segons Schuon, hi ha d'haver un pur Intel·lecte com a facultat intuïtiva i inefable de l'Esperit immanent sense el qual no hi hauria raó, ja que, per aquest, el raonament només es justifica per la intel·lecció. Prosseguint aquest enfocament epistemològic, l'ésser humà posseeix raó i, conjuntament, llenguatge perquè té una visió

394 Vegeu l'apartat 2.1.7, p. 249-255.
395 Heidegger, Martin. (1927/2003). *Ser y tiempo. Op. Cit.*
396 Tillich, Paul. (1963/2010). *Teología sistemática*. Salamanca: Sígueme. Vegeu apartat 1.1.4, p.118-126, i 2.8, p. 256-259.

supraracional de la Realitat i, consegüentment, de la certesa metafísica. En això, Schuon diferencia l'animal de l'humà, en el fet de tenir una intel·ligència parcial el primer i total el segon, una totalitat que només es pot explicar per una realitat transcendent que és proporcionada a la intel·ligència.

En la seva visió d'una *religio perennis*, Schuon creia que l'error del materialisme i l'agnosticisme consistia en no veure que el que és material i l'experiència corrent de vida està per sota l'envergadura de la nostra intel·ligència. Sense Absolut, la capacitat de concebre'l no tindria causa. Schuon sostenia que l'Absolut coincideix amb la substància mateixa del nostre esperit; les diverses religions actualitzen allò que conté la nostra subjectivitat més profunda. «La revelació és en el macrocosmos allò que la intel·lecció és en el microcosmos; el Transcendent és immanent en el món; si no, aquest no podria existir, i l'Immanent és transcendent respecte a l'individu; si no, no el sobrepassaria».[397]

L'objectivitat, com a capacitat de sortir de la subjectivitat superant-se, és el que caracteritza la intel·ligència i la voluntat humana. D'aquests fonaments de la condició humana —imatge de la Natura divina— és d'on provenen les arrels de la *religio perennis* i, consegüentment, tota religió i saviesa; la proposta ontològica de les *esferes existencials* aquí formulada s'emmarca igualment en aquesta visió. Així, Schuon fonamentava la seva teoria recordant que si alguns pares de l'Església cristiana sostenien que la idea que Déu s'havia fet home perquè l'home es faci Déu era una fórmula audaç i el·líptica per dir que el Real es fa il·lusori i l'il·lusori es faci Real. Així, segons aquest autor, l'Absolut, en la seva sobreabundància, projecta la contingència i es reflecteix, en un joc de reciprocitat del qual en sortirà vencedor, Ell, que és l'únic que és.[398] Al segle II, Irineu de Lió deia: «Jesucrist, que a causa del seu amor superabundant, es va convertir en el que nosaltres som per fer de nosaltres el que ell és».[399] Aquest no és altre que el procés de la *theosis* que la postsecularització transforma en l'*ontosi* que aquí s'exposa.

La idea que Friedrich Schleiermacher havia introduït el 1799, segons la qual la religió era un sentiment perquè, si l'objecte de la religió és infinit, no pot ser un objecte contraposat a un subjecte, i en aquest cas seria limitat pel subjecte, conduïa a que la comprensió d'aquell infinit només arribaria amb la restitució a la unitat original de consciència que precedeix la dicotomia entre subjecte i objecte, unitat en la qual el jo i el món són la mateixa cosa. Es

[397] Schuon, Frithjof. (1982/2024). *Rere les traces de la religió perenne*: J. J. De Olañeta. p.12-13.
[398] *Loc. Cit.*
[399] Irineu de Lió. (s. II dC). *Adversus haereses*. Prefaci al Llibre V.

tracta d'una unitat que no es pot mesurar amb conceptes, sinó amb sentiment i intuïció. En aquest cas, es referia a un sentiment intuïtiu de dependència respecte a l'Etern, a l'Infinit, a l'Absolut, a l'U i al Tot, dissolent qualsevol dualisme entre subjecte i objecte per arribar a un coneixement diferent, el religiós. [400]

Com s'ha analitzat al capítol 1, si la noció de revelació mostra l'infinit per aportar a la humanitat un coneixement transcendent de la realitat, aquest coneixement no pot conceptualitzar-se, sinó que ha de provenir dels sentiments i la intuïció. Aquest pensament fonamental sobre el coneixement religiós del gran teòleg de la Il·lustració, Schleiermacher, que va ser heretat per teòlegs del segle XX com Paul Tillich, és un coneixement previ al dualisme que ha estat comprès a Orient des de la antiguitat a partir de la vella doctrina अद्वैत वेदान्त *advaita vedānta*, que s'ha de traduir com a *no-secunditat* o no-dualisme, provinent de la religió vèdica i que Shankara va consolidar el segle VIII a partir dels *Upanishad* per ser incorporada a l'hinduisme. En espiritualitats com el taoisme i el budisme, l'adualitat també ha estat present. A principis del segle XX, 西田 幾多郎 Nishida Kitarō, fundador de l'Escola de Kyoto, també va intuir una comprensió d'una realitat universal prèvia a la divisió entre objecte i subjecte quan parlava de l'«experiència pura». [401] Tanmateix, l'adualitat de les tradicions orientals sovint ha conduït a la comprensió de la realitat com a vacuïtat, com a forma sense substància, o al no-res absolut més enllà del Ser i no-ser, 絶対無 *zettai mu*, del qual parlava el mateix Nishida, a diferència del Ser al qual s'han dirigit les tradicions occidentals i el procés d'*ontosi* contemporani. La revelació d'aquesta realitat fonamental no és llunyana a l'αλήθεια *alēthia* grega que Martin Heidegger reivindicava retrobar per acostar-se a una veritat prèvia a la derivació feta pel coneixement i l'enunciat quan el Ser ja ha sigut anunciat. Cal tenir present que els presocràtics probablement havien tingut contacte o coneixement de la cultura, l'espiritualitat i el pensament hindú, així com els d'altres espiritualitats orientals.[402] En la seva analítica del Ser, Heidegger buscava trobar un estadi primer del Ser sense nom, atribut o categorització qualsevol que pogués induir a la divisió que comporta el coneixement desenvolupat per la metafísica occidental. Una noció paral·lela al diví revelant-se, com l'αλήθεια *alēthia*, veritat que mana desocultant-se. La investigació present sosté que aquest estadi és la *iconofania*.

[400] Schleiermacher, Friedrich D. E. (1799/1992). *Sobre la religió*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
[401] Nishida, Kitano. (1921/1995). *Indagación del bien*. Barcelona: Gedisa. p. 41-50.
[402] En la seva història, Heròdot d'Halicarnàs recull múltiples viatges, contactes, coneixements i costums coneguts com les pràctiques ascètiques hindús. Heròdot d'Halicarnàs. (s. V aC/2006). *Història*. Vol. III. Barcelona: Fundació Bernat Metge. §100.

El camí de convergència de l'ontologia i la teologia occidental, que, al segle XXI, porta a trobar el seu fonament en una immanència des de la qual la realitat adual emana i arriba a la conclusió que ja establien les bases espirituals de múltiples i influents cultures orientals, és essencial en la comprensió del marc d'aquesta investigació, el *gir teofànic*, la *iconofania* i l'art com una mediació i estança. Així mateix, el nucli s'ha de trobar a través del procés de transformació òntic-ontològic que l'art transita, com s'ha introduït al capítol 1, i en el qual l'*esfera existencial* fa emanar el Ser en un procés que aquí s'anomenarà *ontosi*. La hipòtesi central d'aquesta segona part és vincular l'acció de l'experiència artística al verb, de la mateixa manera que es concep el Ser com a verb. El verb sol i sense complements conté una acció no definida, oberta, sense concretar encara. El verb *ser* aclareix encara més l'horitzó fins a l'infinit, sense límits. L'aportació de coneixement de l'art sobre la inefabilitat de l'absolut està més enllà del concepte perquè s'ha circumscrit aquest últim en el substantiu, quan l'acció artística manté la tensió i obertura de l'acció que encarna el verb, com ho manté el Ser.

En síntesi, per concebre el Ser entès com a verb en lloc de substantiu, l'experiència artística s'hi acosta amb la seva acció, la qual és anàloga al verb, tenint en compte que es tracta d'aquell inefable que no pot ser substantivat i, per tant, té la indeterminació de l'acció verbal sense complementar. Aquesta és la raó central per la qual la creació artística permet acostar-se millor a un absolut que el concepte. L'*ontosi*, en la qual l'art pot mitjançar, és un procés *verbalitzable*, és a dir, una emanació del Ser que no es pot explicar amb paraules substantivades, sinó que només s'ajusta a l'acció del verb. Precisament, la segona figura de la Trinitat cristiana, Jesús, l'únic Déu dels monoteismes que l'art ha pogut representar, és el Verb, la Paraula en català, com anuncia l'inici de l'Evangeli segons Joan:

> Al principi existia el qui és la Paraula. La Paraula estava amb Déu i la Paraula era Déu. Ell estava amb Déu al principi. Per ell tot ha vingut a l'existència, i res no hi ha vingut sense ell. En ell hi havia la vida, i la vida era la llum dels homes. La llum resplendeix en la foscor, i la foscor no ha pogut ofegar-la.
>
> Jn 1, 1-5

> El qui és la Paraula s'ha fet home i ha habitat entre nosaltres, i hem contemplat la seva glòria,glòria que ha rebut com a Fill únic del Pare.
>
> Jn 1, 14

El terme en la llengua grega original utilitzat per Joan l'Evangelista per anomenar el Verb justament és el λόγος *lógos*, que durant aquella època era també equiparat a la raó, però que ara es comprèn la seva ambivalència essencial amb el diví i no *substantivable*. Així ho testimoniarà l'art sacre més místic, el de la seva figura que és verb, com l'art també ho és.

Com s'ha vist en l'anàlisi del temps,[403] el cristianisme oferia l'horitzó de salvació a la fi del temps lineal, quan el creient s'uniria al Déu redimint tots els seus pecats, ja fos entrant al Regne de Déu amb alguns dels seus atributs, com assenyalava l'Areopagita i avui es reprèn a les confessions occidentals, ja fos en la seva pura unificació amb Ell, com es va comprendre a l'Església ortodoxa associant-se al pur procés de la *theosis*. Igualment, l'escatologia jueva ja oferia una unió amb Déu al final dels dies, com és anunciat el final del temps al Tanakh, amb l'adveniment del Messies que comportaria una vivència amb pau i prosperitat sobre la terra. La visió escatològica de l'islam es basava en una vida divina plena de plaers al Paradís un cop superat el judici final. Fos quina fos, la unió amb Déu o la deïficació era la finalització del temps que els monoteismes oferien com a salvació de la caiguda a la dualitat per tornar a un estat adual amb la mort, fi del període existent. Aquesta deïficació o unió amb Déu que el cristianisme va anomenar *theosis* va tenir més rellevància en el cristianisme oriental com a experiència fonamental donada per la revelació provinent de l'experiència mística. Si bé la *theosis* és present en tot el cristianisme, la doctrina catòlica es va associar més al desenvolupament intel·lectual i racional de l'àmbit teològic comparat amb l'Església bizantina. Aquesta és la raó per la qual aquesta segona manté l'horitzó clar de transformació final anomenada *theosis*, deïficació de l'humà que ha de provenir de l'experiència espiritual. Aquí es basarà en el paral·lelisme actual de l'art com a exercici espiritual i el procés d'*ontosi* com a horitzó d'adualitat a través d'una *ontificació*. George Steiner recordava que la gran empresa heideggeriana significa un pas gegant per al pensament humà, però afegia que va fallar perquè no va poder trobar un llenguatge per definir el seu nucli, el Ser, per molt que retorcés les etimologies i se servís de la llengua alemanya, que, juntament amb la grega, considerava les llengües idònies per assolir la pura ontologia. D'aquesta manera, va haver de girar cap a l'art i a la poesia al final, perquè aquests camps són els únics que podien assenyalar el Ser, l'essència de l'essència que el llenguatge de la raó no podia assolir.[404]

Aquí sorgeixen dues conclusions clares i nuclears d'aquesta tesi. La primera apareix de la diferenciació entre la *theosis* i la proposta d'*ontosi* aquí introduïda. Si abans del *gir teofànic*,

[403] Vegeu l'apartat 3.1.
[404] Steiner, George. (1978,1989/1999). *Heidegger*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica. p. 24-25.

l'horitzó final de salvació o retorn a l'adualitat era la divinització de l'ésser humà a través de la *theosis* provinent de dalt, amb el pas a la immanència, l'humà es projecta cap a una *ontosi* vinguda de baix, una *ontificació* que condueix a l'adualitat. En altres paraules més elementals, la diferència entre el Déu i el Ser aquí desenvolupada és que el Déu projecta l'adualitat des de dalt i el Ser la projecta des de sota. L'horitzó d'adualitat i salvació previ al *gir teofànic* era la *theosis*, i en un futur serà l'*ontosi*, una emanació des de dins del Ser que connecta amb l'*advaita* i tota la tradició adual oriental, tot i la seva vocació nihilista. L'horitzó d'adualitat s'haurà d'assolir des de dos mons i dues nocions antagòniques: l'essència d'Occident i l'absència d'Orient. La rellevància del moment actual ve del fet que transcendeix el subjecte occidental des del qual haurà d'assolir una dissolució de la seva correlació amb l'objecte, tal com s'ha tendit en les espiritualitats orientals. Aquest és el moment de síntesi, i la noció d'*ontosi* aquí introduïda haurà d'aclarir el camí de comprensió mútua per arribar a un horitzó d'adualitat després de la caiguda de la revelació judeocristiana i les metafísiques de tipus platònic.

La segona conclusió nuclear sorgeix de l'aportació essencial de Martin Heidegger per aconseguir un horitzó d'adualitat pel fet de prendre en consideració el Ser com a verb en lloc de substantiu, com havia fet erròniament la metafísica occidental. El verb és acció i experiència, aquest és el camí de l'art, la poesia, la música i la mística. Són aquests llenguatges no substantivats els que poden mostrar el Ser, tenint en compte la idea de mostrar que va assenyalar Ludwig Wittgenstein:

> 6.522 L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic.[405]

La conclusió essencial d'aquesta part de la tesi se sintetitza dient que el fet místic és verb. I el verb és també l'art. Per això pot mostrar-lo.

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

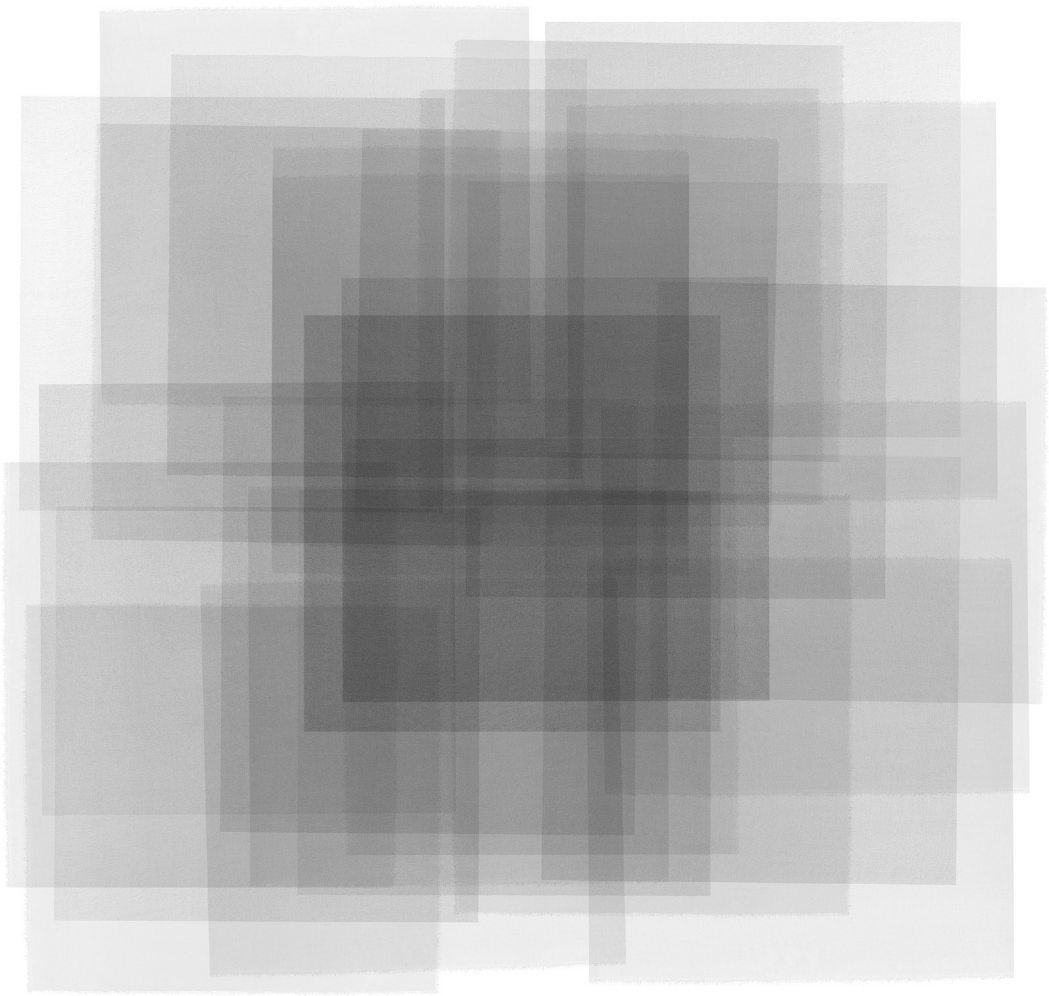


Figura 71: *Veladura VII*. Joan Villaplana, 2019
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 110×110 cm.

3.2.3 ONTOPOIESIS

L'*ancoratge ontològic* que genera l'art, que, com s'ha vist en l'anàlisi del temps,[406] trenca la linealitat homogènia de la cronologia per introduir un καιρός *Kairós* en el qual l'*esfera existencial* —l'humà— emana des de si en un trànsit òntic-ontològic per fer caure els vels que el separen del Ser i integrar-s'hi en un procés d'*ontosi*, no és altre que un procés d'*ontopoiesis*, neologisme que aquí s'introdueix per comprendre el procés creatiu de Ser des del Ser. El terme ποίησις *poiesis*, que es tradueix com a creació, producció, i s'entén com a procés creatiu, va ser definit per Plató a *El convit* com la causa que converteix qualsevol cosa que considerem de no-ser a Ser.[407] La teologia patrística va introduir el terme θεόποίησις *theopoiesis*, que en llatí seria traduït com a *deificatio*, en l'elaboració de la *theosis* durant el primer cristianisme. Aquí s'introdueix la noció d'*ontopoiesis* per definir el procés creatiu des del Ser mateix, ja que si la *iconofania* és una *presentació* del Ser prèvia al coneixement i a l'enunciat, l'art com a *representació* seva té la capacitat de trencar el temps i l'espai, com ho fa la *hierofania* arcaica, en una acció *ontopoiètica*, és a dir, una experiència en la qual el Ser es recrea, és verb visible. L'*ontopoiesis* és verb fet visible, verb que es mostra sense atributs que puguin fer desaparèixer l'essència manifestada.

Com s'ha anat advertint, l'art no és exclusiu en aquest procés *ontopoiètic*, l'acompanyen la poesia i la música, llenguatges preferents per comunicar l'experiència visionària dels místics. Aquests llenguatges tenen en comú la facultat de mantenir el Ser en el límit, en una tensió entre iconoclàstia i idolatria, com s'ha introduït en la part I.[408] En ser verb, s'afegeix en aquest punt de la investigació. A partir d'aquí es pot fer una ampliació d'aquella part teòrica sumant la funció verbal associada a la adualitat que s'ha vist amb l'*ontosi*, al comprendre que aquests llenguatges poden mantenir el Ser en el límit per la seva capacitat de transcendir la correlació entre subjecte i objecte mantenint l'anunci del Ser en un pla no-dual.

En resum i de forma conclusiva, l'*ontopoiesis* és el procés creatiu de Ser des del Ser que l'art, la poesia i la música poden assolir mantenint el Ser en el límit del seu llenguatge, en una tensió entre iconoclàstia i idolatria, perquè són llenguatges encarnats per l'acció verbal. Aquest procés pot donar a l'ésser humà coneixement de l'*ontosi* que, suposadament, trobarà amb la mort. Aquest destí no és altre que una adualitat que pot calmar la seva angoixa existencial i que desapareix en transcendir la dicotomia entre subjecte i objecte i reintegrar-se en el segon en un procés d'*ontificació*.

406 Vegeu l'apartat 3.1.5.
407 Plató. (s. IV aC/1983). *Diàlegs*. Vol. VI. Barcelona: Fundació Bernat Metge. §205b.
408 Vegeu l'apartat 1.2.3. p. 187-191.

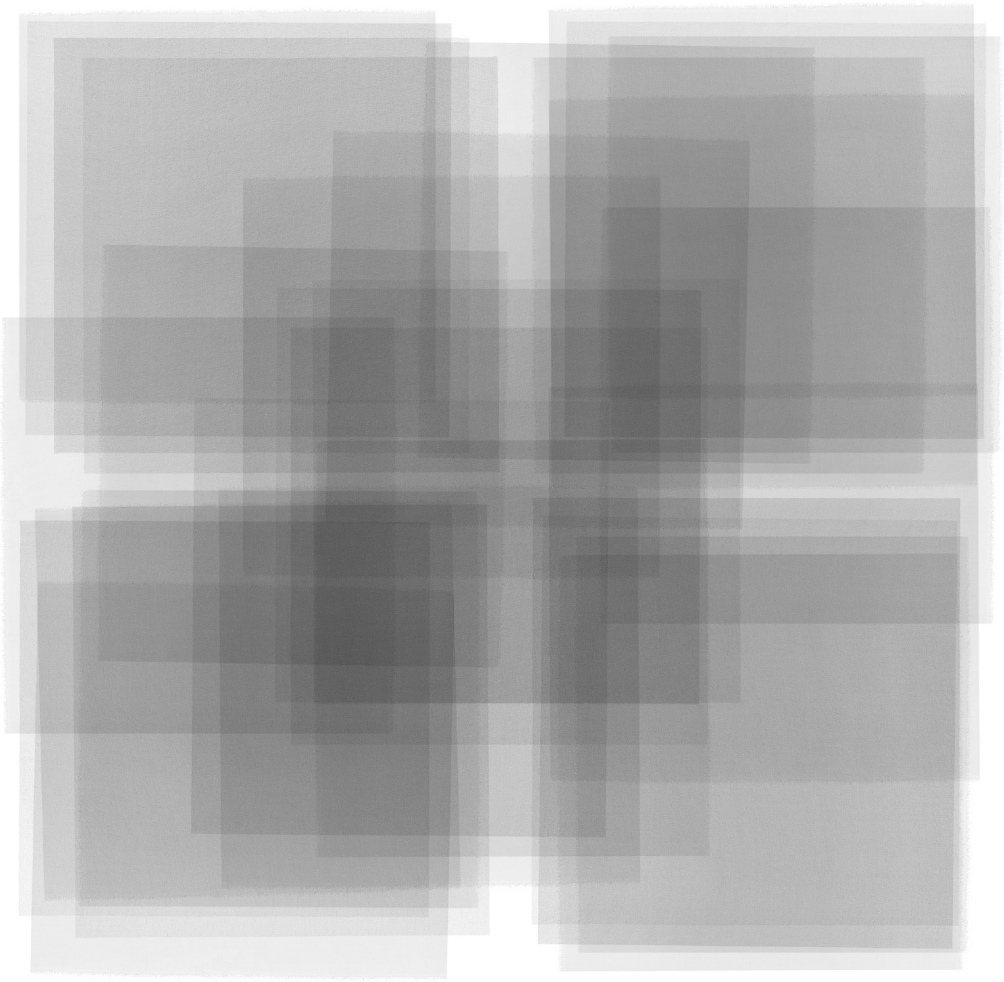


Figura 72: ***Veladura VIII.*** Joan Villaplana, 2019
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 110×110 cm.

3.2.4 ONTOSOFIA

Encara que la noció de teosofia es refereix històricament a les doctrines religioses i filosòfiques que han pretès mesclar els seus nuclis de coneixement per donar una explicació de la realitat, o, en el seu desenvolupament del segle XIX, s'associï a corrents esotèrics com la francmaçoneria, la Rosacreu o l'ordre martinista, que buscaven una Tradició Primordial, una Veritat Eterna, aquí s'introduirà la noció d'*ontosofia* com el coneixement de l'etapa final del trànsit òntic-ontològic de l'*esfera existencial*. Aquesta etapa no és altra que la mort, *ontosi* que llenguatges com l'art, la poesia i la música poden anticipar amb el seu trànsit al Ser, una etapa καιρὸς *Kairós* que torna a girar en la circulació del temps etern. Aquesta *ontosofia* és la que sorgeix a partir dels *ancoratges ontològics*, ruptures o escletxes de realitat que generen *ontosi*, que aquests llenguatges creatius anticipen en el procés d'*ontopoiesis* esmentat.

Els processos *ontopoiètics* –és a dir, els que són provinents de llenguatges creatius *iconofànics* que ofereixen el trànsit òntic-ontològic, donen pas a l'*ontosofia*. Aquest saber transcendent de la realitat es basa en haver anticipat el procés d'*ontosi*, que suposadament es viurà amb la mort, a través dels llenguatges creatius que el mostren. La qüestió que sorgeix des de l'inici d'aquesta recerca és sobre la transmissió, la que es planteja: qui viu aquests processos a través de cert art —ja sigui el trànsit òntic-ontològic, l'*ontosi* o adquisició d'*ontosofia*—, els creadors o els espectadors? Com s'ha introduït en la part I,[409] el camí pot ser a doble banda. Si, com s'ha entès des dels inicis de la investigació, el creador d'art és un mediador, no deixa de ser el primer espectador; espectador, això sí, privilegiat. Els artistes no són creadors divins ni tenen control sobre les seves obres, sinó que aquestes obres sorgeixen a través de les seves mans *predicant-se*. Per la seva banda, l'espectador pot viure una acció cocreativa experimentant aquesta mediació en segon terme. Per tant, el procés d'acostament a la realitat adual del Ser, del seu Ser, que l'ésser humà pot viure a través de cert art, poesia i música emprenent un trànsit òntic-ontològic per experimentar momentàniament la seva futura *ontosi*, condueix a l'*ontosofia*, saviesa humana postreligiosa sobre l'estat adual.

[409] Vegeu els apartats 1.1.2.4.2, p. 88, 1.1.2.4.4, p. 98, i conclusió 1.6, p. 203-204.

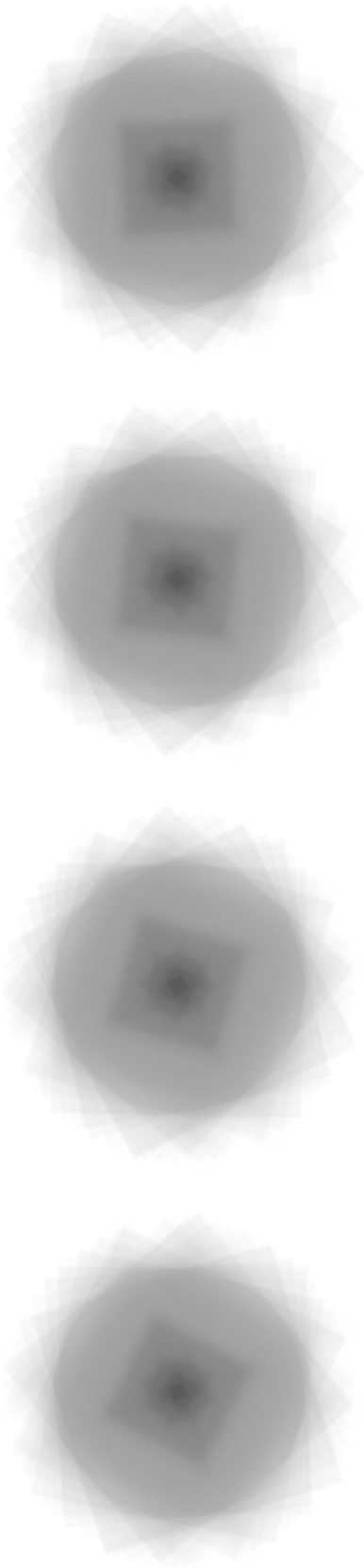


Figura 73: ***Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu IV.*** Quatre fotogrames.
Joan Villaplana, 2022-26.
Obra videogràfica en bucle. 8k. Mides adaptables.

3.3
CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 3

CONCLUSIÓ 3.1:
EL PAS DE L'U A L'INFINIT: EL GIR TEOFÀNIC COMPORTA UN GIR CRONOLÒGIC.

El desenvolupament de la teoria del *gir teofànic* comporta un gir cronològic per completar-se. La cronologia lineal iniciada a partir de la ruptura en el temps que va provocar la revelació de les religions semítiques amb un programa de salvació futura, santa i eterna al final del temps existencial, va perdre el sentit quan el seu sistema teològic va entrar en crisi i les societats modernes van matar el seu Déu creador i redemptor. Aquell programa que feia sorgir l'existència del Déu per tornar-la a Ell, en un episodi de vida únic i històric de successió temporal rectilínia dins l'eternitat, va caure. El seu cicle únic i etern acabava per donar pas a la repetició cíclica i infinita. El sagrat passava de l'U a l'infinit.

Tanmateix, la caiguda dels sistemes teològics no significà la fi del comportament religiós: al contrari. Si el *gir teofànic* significa baixar el sagrat de la verticalitat del cel a l'horitzontalitat de la terra, quan se sacralitza el món i el cel es converteix en matèria còsmica, els períodes d'aquest traspàs, com la Il·lustració, l'Idealisme i el Romanticisme europeus, van descobrir el sagrat en la natura. Si, d'una banda, el progrés conduïa a una destrucció cíclica de les seves etapes precedents per recrear-se periòdicament, i, d'altra banda, la sacralitat es fonamentava en la natura, que és la gran generadora d'aquests cicles de creació i destrucció eterns en els quals totes les religions còsmiques presemítiques i les cultures orientals van fer arrelar la seva noció circular del temps, al període postsecular se li obren les portes del temps cíclic a través del qual tornar a la seva font de Ser. Davant del dubte existencial, l'ésser humà sempre ha recorregut a l'eterna circularitat que li permet tornar periòdicament al seu origen per intentar comprendre la seva inefabilitat indesxifrable per la raó, misteri irresoluble davant del qual sempre hi havia col·locat el mite. Avui, sense un retorn previst a un estadi mític, al temps postsecular només li queda concloure com fer-ho sense revelació mítica, la qual cosa condueix a la resolució de la relació actual entre mite i logos com a fonament de la realitat.

Sense l'assistència d'un ritual que l'uneixi a un mite creïble i amb un logos mancat d'operativitat per sostenir la veritat última, la qüestió essencial per al segle XXI és trobar el gran temps, aquell temps primordial en el qual l'ésser humà para la cronologia per retrobar-

se amb el seu acte fundacional o experiència màxima de Ser que anhela per sentir la seva existència dual reintegrada en l'adualitat. L'emanació de l'*esfera existencial*, com a últim estadi existencial descrit en la primera part en el qual l'esfera es reintegra diluint-se en el Ser, ha de comportar aquest gran temps. Davant l'absència d'horitzó teleològic a causa de la caiguda de la salvació monoteista i la funcionalitat del seu temps lineal, l'opció de tornar a la circularitat cronològica, que retrobava periòdicament la seva font o gran temps a través del ritu, és la porta per tornar al Ser. Aquest profund canvi comporta una nova estructuració vinculada al mite de l'etern retorn. Tenint en compte que no s'espera que les cultures postseculars recorrin a una fonamentació mítica, caldrà analitzar de quins nous *ancoratges ontològics* es poden valdre, ja que sense mite qualsevol ritu està mancat de sentit.

El primitivisme en l'art modern va ser una manifestació de la necessitat d'una tornada a un calendari cíclic, quan la caiguda de les teologies i la mort de Déu porten l'existència moderna a la recerca del Ser. L'eclosió del sagrat en l'art modern fou no només una de les múltiples experiències que l'art va buscar en la *tabula rasa* que va iniciar, sinó que era un art que expressava el fonament de la realitat última de la seva cultura: l'ocultació del sagrat. A hores d'ara, la qüestió fonamental és, doncs: encara que romangui ocult i cert art pugui desvelar-lo, quin coneixement es pot obtenir a través seu sobre la naturalesa del fenomen sagrat avui?

CONCLUSIÓ 3.2: EL GIR TEOFÀNIC SIGNIFICA LA FI DE LA HISTÒRIA I EL PROGRÉS

Aquell temps lineal arrelat en la revelació judeocristiana que va ser afinat per la Il·lustració europea amb la noció moderna de progrés i història, seria secularitzat per ser entès com una evolució profana d'aquell programa religiós que podia prescindir de qualsevol origen mític o sacralitat persistent en el temps, com la revelació i la promesa de redempció. Tanmateix, aquesta absència de revelació i manca d'horitzó de salvació va dur a un esgotament d'aquella noció de progrés modern al segle XX i a la conseqüent crisi de l'estructuració que donava la noció d'història. Els desastres humans d'aquell període van fer entendre que la transposició profana d'aquella cronologia sagrada i lineal podia adoptar dimensions monstruoses davant l'orfandat d'un sorgiment de realitat al qual remetre's periòdicament, i perdre el sentit de ser per donar pas a l'adveniment d'una nova cronologia cíclica que porta el *gir teofànic*. Aquest és el motiu pel qual la noció de progrés il·lustrat va conduir a la seva necessitat destructiva d'etapes anteriors, amb ànim de superació, però perdia la seva funcionalitat ideal perquè no tenia horitzó final ni origen de realitat al qual tornar.

CONCLUSIÓ 3.3: EQUILIBRI ONTOCRONOLÒGIC

Malgrat tot, les mateixes religions que van projectar aquell temps històric i lineal van recórrer al temps cíclic a través del seus calendaris sagrats, en els quals la festa oferia a la humanitat un retrobament periòdic amb el sagrat per compensar l'*equilibri ontocronològic*. Aquest *equilibri ontocronològic* entre els dos temps era essencial per mantenir la fe en el rumb lineal cap a la salvació, per un costat, i reviure periòdicament la font d'aquella fe per recordar-la i ser-hi present, per l'altre. Linealitat cap a l'etern i retrobament cíclic amb el *temps magne* resumeixen l'*equilibri ontocronològic* dels monoteismes.

CONCLUSIÓ 3.4: ANCORATGES ONTOLÒGICS

De manera semblant a com una hierofania trencava l'espai profà per aportar-li un canvi de dimensió còsmica i donar a conèixer el sagrat a l'ésser humà, aquesta investigació ha anomenat *ancoratge ontològic* la ruptura, objecte ritual o ritu per sortir del temps homogeni i històric i permetre a l'ésser humà submergir-se en el temps mític i sagrat per entrar en contacte amb la potència màxima de Ser.

El pas d'ens a Ser que pot generar l'*art iconofànic* amb el seu trànsit òntic-ontològic elaborant una representació sostinguda de Ser —tal com s'ha exposat a la primera part— és un *ancoratge ontològic* que proporciona aquesta connexió al seu temps etern al voltant del qual girar, tal com ho feien les pedres o altres objectes naturals convertides en *hierofanies* per les religions còsmiques. Com aquells objectes, l'*art iconofànic* s'estableix com a *ancoratge ontològic* oferint una orientació i trànsit d'àmbit còsmic a l'ésser humà. Això no significa ritualitzar un culte al voltant d'una obra d'art, una pràctica que seria acusada d'idolatria per les religions del Déu únic, sinó que, davant la manca de creença en l'objecte religiós, certes obres d'art tenen la capacitat de fomentar aquell *ancoratge ontològic* a partir del qual l'humà pot tornar a retrobar la seva orientació sagrada. Tenint en compte les tres característiques que pot proporcionar l'*art iconofànic* per acomplir el trànsit òntic-ontològic introduïdes en la primera part (la capacitat de *mostració*, l'acostament al sublim desajustant les facultats de la imaginació i la raó, l'evasió de la seva forma abstracta i negativa), l'obra creativa pot fer transcendir l'experiència existencial a un estadi extàtic on es para el temps a l'accedir a una noció d'eternitat i infinit, a una revelació del Ser.

CONCLUSIÓ 3.4: NOVA RELACIÓ DE MITE I LOGOS

Més enllà de casos d'esoterismes de difícil consolidació i de la perillositat de no retrobar una font de realitat sustentadora de veritat, la combinació d'absència de teologies dominants, pensament crític mínimament funcional i sistema racional posat en dubte compon el transcendent escenari en el qual, als inicis del segle XXI, les societats postseculars busquen una via intermèdia de concebre el sagrat entre mite i logos, o —com sostindrà aquesta tesi— una manera de transcendir aquest binomi fonamentant-se en la seva font de Ser i un temps cíclic de retorn.

Si la mort de Déu que significava la caiguda del relat històric, segons el qual la humanitat es dirigia a la salvació pel retrobament amb Ell, sembla irrecuperable al segle XXI, ja que una nova revelació a una tornada a les teologies que la crítica nietzscheana va tombar sembla insostenible per la raó crítica instal·lada en les cultures occidentalitzades des de la Il·lustració, l'altra via que queda per justificar aquella retrobada amb el Ser és la tornada als seus orígens amb una nova immersió en un temps cíclic. Aquesta és la fi de la història i el retorn a la cronologia circular. Es tracta d'un propòsit que conté a la seva base una reintegració de la humanitat en la naturalesa per submergir-se en els seus cicles, pel quals requeriria el mite i el ritu, nocions difícils de reinstaurar amb la raó crítica i el materialisme imperant. Estant així les coses, l'existència postsecular necessita un nou calendari sacre per remeiar la nostàlgia de Ser sense comptar amb un nou relligament teista, al qual difícilment s'acolliria; en tot cas, un substitut del mite. A això últim s'hi van entregar els pioners de l'art modern. Malgrat tot, el retrobament cíclic amb el *temps magne*, o amb el sagrat que aporten els *ancoratges ontològics* de l'*art iconofànic*, assenyala el camí a una futura circularitat del temps.

CONCLUSIÓ 3.5: EL GIR TEOFÀNIC COMPORTA EL PAS DEL DÉU AL SER

La conclusió principal de l'analítica del temps és que la nostàlgia d'un temps circular no era altra cosa que la nostàlgia de Ser, característica de l'existència moderna. Com s'ha vist, aquesta enyorança d'un temps cíclic que impregna les cultures modernes occidentals prové de la pèrdua dels *ancoratges ontològics* que li aportaven els ritus de les religions dins el seu *equilibri ontocronològic*. El Déu dels monoteismes va eclipsar d'aquesta manera el Ser durant un llarg període. L'*eclipsi del Ser* va ser degut a la superposició dels dos grans astres: Déu i el Ser. Amb l'absència de Déu, ja sigui mort, ja sigui *absconditus*, aquelles societats van començar a sentir la potent nostàlgia de Ser que va conduir el seu pensament a reivindicar-lo a imatge de com es feia abans de l'arribada del logos i la revelació judeocristiana.

Traçant paral·lelismes amb el pensament de Martin Heidegger i la seva idea de l'oblit del Ser, a la primera part s'ha incidit que un dels grans assoliments va ser assenyalar que el Ser es trobava en el llenguatge; aquí s'ha estès a com l'art el porta al seu límit, a la seva forma. La dimensió més important del *gir teofànic* va ser el canvi *ontocronològic* que aquí s'ha tractat. És en aquest marc que pot ubicar-se la reclamació del Ser que va fer Heidegger denunciant el seu oblit durant més de dos mil cinc-cents anys. Que l'oblit del Ser des dels presocràtics advertit per Heidegger coincideixi amb el temps històric de la revelació judeocristiana assenyala el fet que aquest filòsof reclamés tornar a retrobar el Ser quan es va acabar l'*equilibri ontocronològic*, al perdre el temps lineal, i es va iniciar la recerca per retrobar un nou temps cíclic desvinculat de la història.

CONCLUSIÓ 3.6: L'ART PASSA DE SER UNA ESCALA PER ASCENDIR A LA TRANSCENDÈNCIA A UNA PER DESCENDRE A LA IMMANÈNCIA

L'ascens transcendent que proporciona l'escala de l'art mitiga la nostàlgia de Ser al pujar al seu sostre infinit i sense temps; d'aquesta manera s'introduïa en la primera part. A partir d'ara, es tractarà d'un descens a la immanència. Encara que aquesta escala sigui, finalment, la casa del Ser, i com que es tracta del Ser, potser és l'únic del qual no es pot prescindir. Vist des del pla religiós, no es tracta d'altra cosa que la unió amb Déu, l'U o la vacuïtat, com predica la unió mística, encara que aquesta última provingui d'un rapte o visió concreta, com s'ha desenvolupat en la primera part; per això els místics sempre optaran per usar un llenguatge artístic, com la poesia o la pintura, única forma d'acostament a l'altre des de la seva experiència inefable. Conseqüentment, la inefabilitat que els durà a desbordar el mateix llenguatge els farà optar per la via negativa de manera habitual. El més rellevant del cas és que aquesta immersió al Ser és una experiència transcultural i interreligiosa; per comprovar-ho, no fa falta investigar el complex món interconnectat d'avui, als seus inicis es va pintar en coves de continents distants i incomunicats amb una sorprenent similitud.

El segle XX va fer un altre cop aquesta connexió a través de les avantguardes i l'abstracció. El que el temps teològic va relligar amb Déu, el temps ontològic que es va obrir a partir del *gir teofànic* ho va connectar amb el Ser. Aquest és l'àmbit sagrat que va desocultar, de difícil definició.

CONCLUSIÓ 3.7: SER I NATURA

La fi de la història i el retorn al temps cíclic que comporta el *gir teofànic* de la transcendència a la immanència és un propòsit que pot contenir a la seva base una reintegració de la humanitat a la naturalesa per submergir-se en els seus cicles. Com a retrobament amb el sagrat requeriria el mite i el ritu, nocions difícils de reinstaurar amb la raó crítica i el materialisme imperants. Estant així les coses, l'existència postsecular necessita un nou calendari sacre i altres *ancoratges ontològics* per remeiar la nostàlgia de Ser sense comptar amb un nou relligament teista, al qual difícilment s'acolliria. En tot cas, li caldria un substitut del mite; a això últim s'hi van entregar els pioners de l'art modern. Malgrat tot, el retrobament cíclic amb el *temps magne*, o amb el sagrat que aporten els *ancoratges ontològics* de cert art, poden assenyalar el camí a una futura circularitat del temps.

En conclusió, en aquest punt s'obre un camí de síntesi entre naturalesa i Ser per conciliar l'absència del que és mític quan el logos és posat en dubte perquè ha arribat als seus límits. Es tracta d'un retrobament pautat pel retorn a la circularitat temporal. En altres paraules, després del camí obert pel Romanticisme vers la sacralització de la natura, la via de sobrepassar el mite és identificar el Ser amb la naturalesa en un període immanent després de la caiguda dels teismes transcendents amb el *gir teofànic*. Després del pas en fals de la secularització, en el qual es creia haver desencantat la natura, la cultura postsecular pot retrobar l'espai i el temps sagrat en la seva dimensió infinita expressada a través del sentiment del sublim i la circularitat del seu temps, que porta a l'eternitat. La condició postsecular troba allí la font de Ser, celebra la seva connexió amb la realitat i torna a la seva veritat vinguda de temps pretèrits sense entregar-se al mite o al logos. Infinit i eternitat es retroben en l'*ontosi* contemporània.

CONCLUSIÓ 3.8: EL PAS DE LA THEOSIS A L'ONTOSI TRANSCENDEIX EL MITE I EL LOGOS

El *gir teofànic* pot aportar una possible resolució al necessari replantejament de la relació actual entre mite i logos i la condició del sagrat, moment quan la teologia pot ser suplantada per una ontologia que vagi més enllà de la lògica que conté el seu nom. La qüestió de fons no és la de pensar el Ser, sinó la de manifestar-lo. Aquesta manifestació pot arribar avui a través de la *imatge iconofànica*, quan esdevé *ontofania*, i condueix l'ésser humà a un procés d'*ontosi*, una conversió al Ser, tal com s'havia anunciat en la teoria de les *esferes existencials* elaborada al capítol 1, segons la qual aquesta *esfera* velada es dilueix en el Ser.

Quan el logos és posat en crisi amb la crítica de la crítica de la religió, ja que no pot sostenir la realitat última de les coses en aquest segon nivell crític que significa la postsecularització, l'existència moderna difícilment pot retrobar la seva veritat tornant a un estat mític a l'esdevenir una impostura per a un ésser humà carregat de la capacitat crítica que li va aportar el mateix logos afinat per la Il·lustració europea. La innocència essencial de múltiples religions per conjugar raó i fe desapareix pel dogma amb el fi d'obrir-se a l'àmbit còsmic que retroba en la natura. Quan els grans sistemes teològics han caigut, Déu ha mort i la raó no és capaç de desxifrar la realitat última, el Ser es presenta com a fonament primer que sosté tota construcció de coneixement ocupant la plaça de l'àmbit mític. El Ser no pertany en exclusivitat al camp de joc de la raó, com el que juga la metafísica occidental. En totes les cultures i èpoques, poetes, artistes, músics, místics i savis han intentat jugar en el camp obert del Ser amb els seus llenguatges *iconofànics* derivats de la *iconofania*, *presentació* integral del Ser que també s'anomenarà *ontofania*, imatge prèvia al seu enunciat en conceptes, els quals trencarien la seva unitat i farien perdre l'essència del Ser. Conseqüentment, encara restarà analitzar les formes de *representació* en què l'art pot esdevenir un medi per acostar-se a la seva comprensió.

En síntesi, el Ser esdevé fonament del sagrat després de romandre ocult durant segles quan el Déu s'aparta per retornar-li aquesta plaça. Del temps amb un *Deus absconditus* s'ha passat a un temps amb *Esse absconditus*. L'eix de coneixement tradicional entre Déu, món i cosmos establert des dels neoplatònics es mou a partir del *gir teofànic* i desplaça el diví cap a l'eix còsmic. La comprensió integral i entrelligada dels àmbits del diví, de la natura i de l'humà deixa pas a una concepció còsmica de la realitat fonamentada en el Ser en la qual els humans som espectadors.

CONCLUSIÓ 3.9: L'ONTOSI

En la primera part d'aquesta investigació s'ha proposat la teoria de les *esferes existencials* com a nucli ontològic per comprendre la relació entre l'existència i el Ser. Des de la seva *esfera existencial*, l'ésser humà emana fins a dissoldre la aquesta esfera en el Ser per reintegrar-s'hi postexistencialment en un trànsit òntic-ontològic, és a dir, en el pas d'ens a Ser. Es tracta d'una *iconofania*, o procés pel qual el Ser es manifesta en imatge previ al seu desplegament a través de la raó, moment posterior en què deixa de ser Ser al perdre la seva unitat. L'*art iconofànic* és de les poques eines que té per *representar* aquest trànsit i viure'l en vida esdevenint un *ancoratge ontològic*, com ho eren abans les *hierofanies* o els objectes rituals, els quals relligaven amb el sagrat de les religions. Aquest és un mitjà privilegiat que té l'ésser humà per acostar-se al seu procés contemporani d'*ontosi*.

Si la deïficació implícita en el procés de *theosis* ha sigut el destí del creient dins de les diferents formulacions que n'ha fet el cristianisme, l'*ontosi* és una via de transitar cap al Ser que té l'ésser humà en el període postsecular per accedir a la no-dualitat. El pas del Déu al Ser és el pas del *Deus absconditus* del període secular a la manifestació de l'*esse absconditus* en el moment postsecular, el qual havien sepultat els monoteismes durant més de dos mil·lennis. L'*ontosi* significa el pas de la realitat dual a una concepció d'adualitat prèvia a la separació entre objecte i subjecte, coneixement postexistencialista similar a la vella doctrina अद्वैत वेदान्त *advaita vedānta* que fonamenta múltiples tradicions espirituals orientals.

Tanmateix, l'adualitat de les tradicions orientals, des dels seus orígens, ha conduït a la comprensió de la realitat com a vacuïtat –forma sense substància– o al no-res absolut, a diferència del Ser, al qual s'han dirigit les tradicions occidentals i el procés d'*ontosi* contemporani. La revelació d'aquesta realitat fonamental no és llunyana a l'αλήθεια *alēthia* grega que Martin Heidegger reivindicava retrobar per acostar-se a una veritat prèvia a la derivació feta pel coneixement i l'enunciat quan el Ser ja ha sigut anunciat. En la seva analítica del Ser, Heidegger buscava trobar un estadi primer del Ser sense nom, atribut o categorització qualsevol que pogués induir a la divisió que comporta el coneixement desenvolupat per la metafísica occidental. Una noció paral·lela al diví revelant-se, com l'αλήθεια *alēthia*, veritat que mana desocultant-se. La investigació present sosté que aquest estadi és la *iconofania*.

CONCLUSIÓ 3.10: L'ART I EL VERB

El probable camí de convergència de l'ontologia i la teologia occidental que, al segle XXI, pot portar a trobar el seu fonament en una immanència que manifesta el Ser donant accés a una realitat adual, arriba a una conclusió que ja establien les bases espirituals de múltiples i influents cultures orientals. Aquest és l'estadi essencial que ha conduït aquesta investigació a través del *gir teofànic*, la *iconofania* i l'art com la seva mediació i estança. Així mateix, el seu nucli es pot trobar a través del procés de transformació òntic-ontològic que l'art transita, com s'ha introduït en la primera part, i en el qual l'*esfera existencial* emana el Ser en el procés que aquí s'anomena *ontosi*. La tesi central sobre l'art d'aquesta segona part és vincular la seva acció creativa al verb, de la mateixa manera que el Ser és verb. El verb sol i sense complements conté una acció no definida, oberta, encara sense concretar. El verb *ser* aclareix encara més l'horitzó fins a l'infinit, sense límits. L'aportació de coneixement de l'art sobre la inefabilitat de l'absolut està més enllà del concepte perquè s'ha circumscrit aquest últim al substantiu, quan l'acció artística manté la tensió i obertura de l'acció que encarna el verb, com ho manté el Ser.

En síntesi, l'experiència artística concep el Ser entès com a verb en lloc de substantiu amb la seva acció, la qual és anàloga al verb, tenint en compte que es tracta d'aquell inefable que no pot ser substantivat i, per tant, té la indeterminació de l'acció verbal sense atribuir. Aquesta és la raó central per la qual la creació artística permet acostar-se millor a un absolut que el concepte. L'*ontosi*, en la qual l'art pot mediar, és un procés *verbalitzable*, és a dir, una emanació del Ser que no es pot explicar amb paraules substantivades, sinó que només s'ajusta a l'acció del verb. Precisament, la segona figura de la Trinitat cristiana, Jesús, l'únic Déu dels monoteismes que l'art ha pogut representar, és el Verb que ara mostra la seva ambivalència essencial amb el diví i no *substantivable*. Així ho testimoniarà l'art sacre més místic, el de la seva figura que és verb, com l'art també ho és.

CONCLUSIÓ 3.11: L'ONTOPOIESIS

L'*ancoratge ontològic* que genera l'art, quan trenca la linealitat homogènia de la cronologia per introduir un καιρὸς *Kairós* en el qual l'*esfera existencial* —l'humà— emana de si en un trànsit òntic-ontològic per fer caure els vels que el separen del Ser i integrar-s'hi en un procés d'*ontosi*, no és altre que un procés d'*ontopoiesis*, neologisme que aquí s'ha introduït per comprendre el procés creatiu de Ser des del Ser. Aquesta noció defineix el procés creatiu des del Ser mateix, ja que si la *iconofania* és una *presentació* del Ser prèvia al coneixement i a l'enunciat, l'*art iconofànic,* com a *representació* seva, té la capacitat de trencar el temps i l'espai, com ho fa la *hierofania* arcaica, en una acció *ontopoiètica*, és a dir, una experiència en la qual el Ser es recrea, és verb visible. L'*ontopoiesis* és verb fet visible, verb que es mostra sense atributs que puguin fer desaparèixer l'essència manifestada.

En síntesi, l'*ontopoiesis* és el procés creatiu de Ser des del Ser que l'art, la poesia i la música poden assolir mantenint el Ser en el límit del seu llenguatge, en una tensió entre iconoclàstia i idolatria, perquè són llenguatges encarnats per l'acció verbal. Aquest procés pot donar a l'ésser humà coneixement de l'*ontosi* que, suposadament, trobarà amb la mort. Aquest destí no és altre que una adualitat que pot calmar la seva angoixa existencial i que desapareix en transcendir la dicotomia entre subjecte i objecte i reintegrar-se en el segon en un procés d'*ontificació*.

CONCLUSIÓ 3.12: L'ONTOSOFIA

La noció d'*ontosofia* es refereix al coneixement de l'etapa final del trànsit òntic-ontològic de l'*esfera existencial*. Aquesta etapa no és altra que la mort, *ontosi* que llenguatges com l'art, la poesia i la música poden anticipar amb el seu trànsit al Ser, una etapa καιρός *Kairós* que torna a girar en la circulació del temps etern. Aquesta *ontosofia* és la que sorgeix a partir dels *ancoratges ontològics*, ruptures o escletxes de realitat que generen *ontosi*, que aquests llenguatges creatius anticipen en el procés d'*ontopoiesis* esmentat.

Els processos *ontopoiètics*, és a dir, els llenguatges creatius *iconofànics* que ofereixen el trànsit òntic-ontològic, donen pas a l'*ontosofia*. Aquest saber transcendent de la realitat es basa en haver anticipat el procés d'*ontosi*, que suposadament es viurà amb la mort, a través dels llenguatges creatius que el mostren tant a creador com a receptor. Per tant, el procés d'acostament a la realitat adual del Ser, del seu Ser, que l'ésser humà pot viure a través de cert art, poesia i música emprenent un trànsit òntic-ontològic per experimentar momentàniament la seva futura *ontosi*, condueix a la *ontosofia*, saviesa humana postreligiosa sobre l'estat adual.

Les dues conclusions clares i nuclears d'aquesta tesi aparegudes en aquesta part són:

La diferenciació entre la teosi i la proposta d'*ontosi* aquí introduïda. Abans del *gir teofànic*, l'horitzó final de salvació o retorn a l'adualitat era la divinització de l'ésser humà a través de la teosi provinent de dalt. Amb el pas a la immanència, l'humà es projecta cap a una *ontosi* vinguda de baix, una *ontificació* que pot conduir a l'adualitat. Aquest horitzó no-dual haurà de ser assolit des de dos mons i dues nocions antagòniques: l'essència característica del pensament occidental i l'absència preeminent en l'oriental. La rellevància del moment actual ve del fet que transcendeix el subjecte occidental des del qual haurà d'assolir una dissolució de la seva correlació amb l'objecte, tal com van establir múltiples espiritualitats orientals. Aquest és el moment de síntesi, i la noció d'*ontosi* aquí introduïda haurà d'aclarir el camí de comprensió mútua per arribar a un horitzó d'adualitat després de la caiguda de la revelació judeocristiana i les metafísiques de tipus platònic.

La segona conclusió nuclear per assolir un horitzó d'adualitat sorgeix de l'aportació essencial de la denúncia de l'oblit del Ser que va fer Martin Heidegger per comprendre'l com a verb en lloc de substantiu, com havia fet erròniament la metafísica occidental. Aquesta tesi el transposa a l'art, la música, la poesia i la mística, que es fonamenten en el verb com a acció i experiència.

4.
LLUM I SILENCI

Figura 74: *Setanta mil vels IX*. Joan Villaplana, 2022-26
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 110×110 cm

4.1
AL LLINDAR DEL COLOR NEIX LA ICONOFANIA

El blanc i el negre pertanyen a la mística perquè estan més enllà dels extrems de l'art cromàtic i signifiquen la totalitat i l'absència, nocions vinculades al sagrat, nucli inefable de tota religió o espiritualitat. Els seus cromatismes adjacents encarnen l'única manera de *prefigurar* la seva imatge, àmbit de l'experiència visionària i l'acte creatiu. A través seu es dona forma a la imatge de la no-imatge, perquè són els colors del no-color.

Ja sigui en la síntesi additiva com en la sostractiva de l'arc cromàtic, el blanc i el negre són acromàtics perquè són la totalitat del cromatisme o la seva absència, espais de llum plena o d'obscuritat absoluta. Més enllà de ser tots els colors, o cap, tant el blanc com el negre en les seves mútues pureses són quimèrics i inaprehensibles, no són més que una il·lusió absoluta inassolible per a l'ésser humà, que només a través de les seves variants impures pot assolir-hi una aproximació. El blanc i el negre reals porten en si l'empremta de la seva impossible captació i representació, tal com s'escapa a l'intel·lecte l'aprehensió de l'etern, l'infinit i la unitat que comporten la vacuïtat, el Ser o el Déu, nocions numinoses i inefables. Com aquestes, la cognició humana contamina la seva puresa tacant el blanc i el negre amb el seu soroll mental o visual, que dona una percepció condicionada al subjecte, de la mateixa manera com passa amb el silenci, una altra quimera perceptiva d'assoliment místic. El blanc i el negre són *metacromatismes* de caràcter místic. Aquesta és la manera com seran anomenats en aquesta tesi, perquè estan més enllà del color visible.

Amb una àmplia riquesa simbòlica, ambdós *metacromatismes* assenyalen la plenitud i el buit, l'espai i el no-espai, la llum i l'obscuritat, el Ser o el no-res. Tot acostament que es pugui fer a aquests absoluts es fa en la seva *ombra cromàtica*, a saber, en les seves variants impures, les quals mostren sense mostrar insinuant l'invisible, espai on es prefiguren negativament. Al llindar del blanc i el negre és on es gesta la *iconofania*.

El llindar simbolitza el pas del profà al sagrat, de l'exterior a l'interior, i assenyala igualment la possibilitat d'una aliança o unió. És l'espai previ a la porta, lloc de pas entre dos estats, entre dos mons, entre el conegut i el desconegut, entre la llum i la tenebra. És la invitació a un misteri, a un viatge més enllà. Jean Chevalier i Alain Gheerbrandt recorden que mantenir-se al llindar és manifestar desig d'adherir-se a les regles que regeixen la casa, posar-se sota la protecció del seu amo, ja sigui un Déu, un dignatari o un pagès. Creuar el llindar exigeix una certa puresa de cos, d'intenció i d'ànima, per això cal descalçar-se al llindar d'una mesquita o

d'una casa japonesa. Un no pot xafar-lo, com cal evitar de fer als llindars de totes les portes dels temples xinesos. De vegades s'ha de besar o prostrar-se davant seu. El llindar és la frontera del sagrat que participa ja de la transcendència del centre.[410] Sent el blanc i el negre *metacolors*, colors més enllà dels colors, aquí s'anomenarà *llindar metacromàtic* les seves variants perceptibles, és a dir, els grisos d'obscura profunditat i els blancs impurs pràcticament imperceptibles. Aquest és l'espai apofàtic on la llum es manifesta, on es *presenta la iconofania*, la qual potser serà representada negativament a través de les mans de l'artista.

Pseudo-Dionís l'Areopagita ho anunciava als segles V i VI dC, quan va fixar els fonaments de la *via negationis*: en la llum de la tenebra és on hi ha la trobada mística. A la primera carta dirigida al monjo Gaius, company de Sant Pau, escriu:

> La luz hace invisible las tinieblas (Jn 1,5; 3,19; Hch 26,18; Rom 2,19; 1 Cor 4,6; 1 Pe 2,9; 1 Jn 2,8-11)[411] y más aún la mucha luz. Los conocimientos hacen invisible el no-saber, y más aún los muchos conocimientos. Si tomas el no-saber como transcendencia y no como privación, puedes decir esto con toda verdad. No consiguen el no-saber ante Dios quienes tienen la luz física y el conocimiento de las cosas, y sus transcendentes tinieblas se ocultan a toda luz y se sustraen a todo conocimiento. Y si alguno al ver a Dios comprende lo que ve, no es a Dios mismo a quien ha visto (Jn 1,18; 3 Jn 1,11; cf. CH II, 3; IV, 3) sino alguna de las cosas cognoscibles de Él.
>
> Pues Él, que sobrepasa todo ser y conocer, por ese mismo carecer de conocimiento y de ser absolutamente, existe supraesencialmente y conoce por encima de todo conocimiento. Y el perfecto no-saber, en el mejor sentido, es conocimiento de Aquel que está por encima de todo lo que se puede conocer.[412]

El no saber que reclama l'Areopagita com a transcendència incognoscible es troba al *llindar metacromàtic*, no en la llum directa, la qual aporta coneixement recte. Reclamar que la llum fa invisibles les tenebres, és a dir, que el conèixer clarivident no és el vertader, ja que el que ho és realment és el no saber, porta a la veritat que simbolitza la revelació judeocristiana, la qual no pot ser transmesa directament, sinó mitjançada pel vel, com el que va haver de posar-se Moisès per parlar als israelites després de baixar del Mont Sinaí, o el vel que ha de dur Mahoma en les seves representacions pel fet de ser ell a qui li van ser revelades les Escriptures. Amb prou feines poden sostenir la llum directa els profetes. La resta dels humans han d'aproximar-s'hi només en el *llindar metacromàtic*, el qual no pot ser sobrepassat

[410] Chevalier, Jean; Gheerbrand, Alain. (1969/2007). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder. p. 855 i 1036.
[411] Comunament diem que la llum dissipa les tenebres. «La tenebra es torna invisible a la llum» té una força ideològica molt pròpia de l'Areopagita perquè, per ell, «la tenebra» és suprallum, com si les llums naturals fossin tenebres per a la llum sobrenatural; els sentits i l'enteniment queden enlluernats, encegats, per la lluminositat divina del «Raig de tenebres» que descriu l'Areopagita al primer capítol de la *Teologia mística*. La llum del sol ens impedeix veure els estels.
[412] Pseudo Dionisio Areopagita. (2002). *Cartas varias. Obras completas*. Madrid: B.A.C. p. 255.

perquè és inaprehensible i irrepresentable. Aquest és el motiu pel qual neix la iconoclàstia. La via negativa queda com a únic accés possible mostrant el que no es pot mostrar, assenyalant la seva ombra, el seu llindar. Així, la veritat transcendental per a l'ésser humà és difusa i confusa, s'ubica en el *llindar metacromàtic*, a l'ombra del blanc i el negre, en la difusa llum blanca o llum negra. Allà és on s'ubica el Ser i neix el llenguatge. Més enllà d'assenyalar la via negativa, aquesta declaració porta a una crítica clara del logos sobre les qüestions últimes.

A la *Teologia mística*, Pseudo-Dionís l'Areopagita mencionava altre cop el no-saber essencial del vertader conèixer extret de la baixada de Moisès del Mont Sinaí:

> Y solamente entonces se ve libre de esas cosas vistas y también de las que ven y penetra en las tinieblas realmente misteriosas del no-saber, y allí cierra los ojos a todas las percepciones cognitivas y se abisma en lo totalmente incomprensible e invisible, abandonado por completo en el que está más allá de todo y es de nadie, ni de sí mismo ni de otro, pero renunciando a todo conocimiento, queda unido en la parte más noble de su ser con Aquel que es totalmente incognoscible y por el hecho de no conocer nada, entiende por encima de toda inteligencia.[413]

Paradoxalment, la trobada amb Déu a la muntanya fonamenta tota la mística de l'obscuritat. Es tracta d'una tradició que prové de Moisès al Mont Sinaí descrita ja al segle IV per Gregori de Nissa com el que va pujar per veure Déu en la foscor d'un núvol, prototip de vida contemplativa.[414] Aquesta invitació a l'*agnosis*, al no saber, va reaparèixer en tota la tradició cristiana, com en la docta ignorància de Nicolau de Cusa, en la nit mística de Johannes Tauler o en la pujada al mont Carmel de Sant Joan de la Creu:

Cuanto más alto se suve
tanto menos se entendía[415]
que es la tenebrosa nuve
que a la noche esclarecía[416]
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,
toda sciencia tracendiendo.[417]

[413] Pseudo Dionisio Areopagita. (2002). *Teología mística. Obras completas*. Madrid: B.A.C. p. 247.
[414] Gregori de Nissa. (s. IV/1991). *Vida de Moisès*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
[415] El copista escriu al marge: *Exod 14*.
[416] La nit que il·lumina és una referència a l'Èxode XIII, 21-22: durant la peregrinació pel desert, un núvol proporcionava ombra de dia i il·luminava de nit els israelites.
[417] Juan de la Cruz. (1983). *Poesía*. Madrid: Cátedra. [Coplas de el mismo, hechas sobre un éstasis de harta contemplación]

Aquest és el mateix espai en el qual l'islam situa els setanta mil vels que oculten el diví, el حجاب *hijab*, que significa amagar, ocultar o, fins i tot, separar. El creient no pot veure Déu, només pot intuir-lo, perquè no pot tenir imatge atès que és indivisible i la imatge és divisió. L'actitud iconoclasta deriva al *llindar metacromàtic* del negre i el blanc. L'acostament creatiu que podrà fer l'humà sobre el Ser, el Déu o la vacuïtat s'ubica als marges d'aquests, a l'ombra del blanc i el negre, on aquests colors impossibles s'insinuen en els seus derivats d'ombres profundament obscures o llums difícilment perceptibles.

En les cultures de l'Extrem Orient, ja siguin les derivades del taoisme, ja siguin les provinents de l'hinduisme i del budisme, l'harmonia sorgida de l'equilibri entre aquests extrems cromàtics representats en el 阴阳 yin yang, en les primeres, condueix a trobar la vacuïtat en els seus matisos representats en les boires de la pintura 山水 *shan shui*, en les quals el blanc del paper es dilueix subtilment amb el negre de la tinta xinesa fent aparèixer el no-res en el *llindar metacromàtic* del blanc. Aquesta és l'herència taoista atribuïda al poeta, músic i pintor 王维 Wang Wei, el qual, al segle VIII dC, va introduir el negre de la tinta xinesa com a únic element per representar la naturalesa, les seves boires i buits en un país on són predominants en moltes de les seves regions. Així, va dur el seu art poètic i pictòric a l'abstracció i a la subtilitat del *llindar metacromàtic* per acostar-se a la vacuïtat que va prosseguir la pintura taoista i la budista 禅 *chán* —o zen— posterior.

欹湖	EL LAGO YI
吹簫凌極浦，	Al son de la flauta llegamos a la otra orilla
日暮送夫君。	se va el sol le digo adiós a mi noble amigo
湖上一回首，	otra vez sobre el lago miro hacia atrás:
青山卷白雲。	la montaña verde se envuelve entre nubes blancas.[418]

[418] Wang, Wei. (s. VIII/2004). *Poemas del río Wang*. Madrid: Trotta. p. 141. Traducció al castellà de Pilar González España.

El *kanji* 間 *ma* ha transcendit com un concepte central de l'estètica japonesa per referir-se a l'espai negatiu o buit. Si s'observa amb atenció el seu *hanzi* xinès originari, 間 *jiān*, sorgeix una profunda i poètica correspondència amb la noció del *llindar metacromàtic*. Aquest caràcter tradicional està compost pels caràcters 門 *mén* (porta) i 日 *rì* (sol), cosa que redueix la seva dimensió com si l'astre estigués allunyat darrere la porta i fes arribar la seva llum atenuada a través seu. Es tracta d'una combinació que habitualment significa 'entre', però pot tenir la variant xinesa 閒 *xián*, composta igualment per 門 *mén* (porta) i 月 *yuè* (lluna) —en substitució del sol—, opció que significa 'inactiu'; una llum nocturna encara més atenuada. Aquest no és altre que l'àmbit previ a la porta que obre la llum, la qual només pot ser captada en aquest espai negatiu, el *llindar metacromàtic*. En termes apofàtics, en l'*entre* o en la inactivitat hi ha l'absència que fonamenta la presència. A la porta del dia o de la nit, en aquest temps de llum crepuscular entre el sol i la lluna, el 間 *ma* —o *jiān*— i el 閒 *xián* remeten a la vacuïtat.

De l'escletxa que obre aquesta porta crepuscular de llum va sorgir la poètica monocromàtica de 王维 Wang Wei durant la dinastia Tang, la qual va penetrar profundament en el període de la dinastia Song, època daurada de la cultura xinesa i del desenvolupament de la seva pintura de paisatge 山水 *shānshuǐ* (muntanya i aigua), com s'analitzarà al darrer capítol.[419] Al segle XIII, el monjo sichuanès 禅 *chán* —o zen— 牧谿 Muqi va desplaçar-se a Hangzhou, capital de la dinastia Song del Sud, on va desenvolupar aquesta herència amb la seva pintura monocromàtica de tinta xinesa, 水墨画 *shuǐmòhuà*, obra que va influir

[419] Apartat 5.1.4, p. 472-478.

profundament els pintors zen posteriors del Japó, on van anomenar aquesta tècnica i estètica 墨絵 *sumi-e*. La traducció literal de 水墨画 *shuǐmòhuà* és aigua(水), tinta (墨) i quadre (画). El seu posterior traspàs al Japó va perdre l'aigua, que va passar a ser tinta i pintura (墨絵 *sumi-e*). Tanmateix, la rellevància recau en l'aigua que dissol la barra negra de tinta i es converteix en l'aiguada, transformació del negre en els matisos del seu *llindar monocromàtic*; una aigua essencial per entendre la tradició del paisatgisme xinès de muntanyes i aigua (山水 *shānshuǐ*), en la qual aquest element es mescla subtilment amb les boires per assenyalar la vacuïtat. L'aigua, element creador, gesta el *llindar metacromàtic* a l'Extrem Orient com a espai del no-res, fonament de la seva cultura.

Figures 75 i 76: 松林図 *Pins*. 長谷川 等伯 Hasegawa Tōhaku, ca. s. XVI.
Panels de seda i paper, 156,8x356 cm. Museu Nacional, Tòquio.

Malgrat perdre l'aigua en el seu nom, el traspàs del budisme 禅 *chán* al Japó la va fer perdurar en la seva pintura zen mantenint les aiguades. Aquest és el cas dels 松林図 *Pins* de 長谷川 等伯 Hasegawa Tōhaku, fundador de l'escola japonesa Hasegawa durant el període Azuchi-Momoyama, al segle XVI, la qual majoritàriament es va dedicar a pintar 襖 *fusuma* (les portes corredisses de la seva arquitectura translúcida). Es tracta de pintures que evoquen els conceptes essencials de l'estètica japonesa com el 間 *ma* i el 侘 *wabi*, aquest últim per remetre's a tot allò incomplert, rústic, no permanent i imperfecte. En aquest cas, el pi, arbre de fulla perenne i símbol de permanència a l'Extrem Orient, sorgeix entre la llum difusa de les boires, símbol de la vacuïtat. Es tracta d'una absència que, en el cas del zen, apareix també en els

cromatismes adjacents del blanc a través de les parets de paper d'arròs, les quals generen una llum difusa que permet ser vista, a diferència de la llum directa del Déu vertical de l'arquitectura de vidre transparent d'Occident, com recordava Byung-Chul Han. [420] L'absència oriental es manifesta en el *llindar metacromàtic* a través de la llum difusa i la dissolució en aigua.

En aquests cromatismes limítrofs és on s'ubica el Ser en l'essencialisme occidental. Aquest és l'àmbit on sorgeix la *iconofania* i on es crea el llenguatge artístic, musical i poètic. Com que Déu, el Ser o el no-res no poden ser representats per la seva indivisibilitat, l'única opció d'acostar-se a ells i a la seva representació és explorant el *llindar metacromàtic*, gamma de grisos molt profunds i grisos amb una claredat pràcticament imperceptible. Aquest és un cromatisme propi de l'estètica negativa; els últims colors de l'arc cromàtic són els que insinuen el que està més enllà del llenguatge.

El *gir teofànic* que va comportar la revolució moderna occidental va dur l'art religiós a explorar el *llindar metacromàtic*. El trànsit del Déu al Ser que va conduir aquell gir a la immanència amb la conversió del món teològic al món ontològic, ja no podia ser narrat per les teologies ni pels seus teòlegs; tampoc pels seus filòsofs i el seu ser conceptualitzat. És a dir, el sagrat ja no podia ser representat per un art tradicional sacre basat en la figuració d'uns ídols que ja no connectaven amb l'*homo religiosus* conscientment secularitzat. Encara menys la seva versió moderna, el conceptualisme que volia parlar de la seva veritat a través de nocions intel·ligibles i seculars obviant la dimensió espiritual humana. Tan sols s'hi va acostar la seva versió magicosacerdotal, com s'ha apuntat en aquesta tesi, perquè va esdevenir una via positiva o catafàtica a través de les seves accions consagrades. En la confusió entre Déu i Ser, o en el trànsit de l'un a l'altre que va comportar el gir —que també podria anomenar-se *teontofànic*— va dur poetes, músics i artistes a buscar el Déu o el Ser en aquell llindar per deixar aquest futur espai a l'*ontosi* que l'art contemporani i futur haurà de revelar. És a dir, a la revelació del Ser que el pròxim art haurà de gestar.

Aquesta confusió o no aclariment entre transcendència i immanència, entre el Déu i el Ser, en la qual va transitar el segle XX, segurament és el que va fer prendre el camí del silenci humil sobre aquestes qüestions a molts d'aquells artistes moderns del sagrat. Aquesta conducta els va dur a pronunciar una falta declarada d'intencionalitat conscient d'aquelles nocions absolutes que comportaven les seves obres, per centrar-se en la seva exclusiva

[420] Han, Byung-Chul. (2007/2019). *Ausencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. p. 42.

voluntat formalista, com van fer la major part d'artistes de l'art abstracte; com a mínim, el més pur. Aquesta actitud ambivalent, sovint sense declarar-se ateus ni religiosos, va conduir a la indagació del *llindar metacromàtic* que va iniciar Kazimir Màlevitx i que van explorar en profunditat artistes com Mark Rothko, Ad Reinhardt, Robert Motherwell o Pierre Soulages. Precisament, a propòsit d'una exposició de les seves pintures, Rothko va dir: «Qui vulgui tenir una experiència del sagrat, que vingui a veure la meva obra, i qui vulgui tenir una experiència profana, que vingui també a veure-la. No faig distincions». Com assenyala Amador Vega, aquesta actitud no té res de frívola o arbitrària, ja que toca en l'essència del misteri de tota experiència del sagrat en la seva naturalesa essencialment ambigua.[421]

Figura 77: *Rothko Chapel*. Mark Rothko, 1971.
Rothko Chapel, Houston.

Al llindar del final de la seva vida, Mark Rothko va crear la seva pintura negra. Encara que alguns hi hagin vist una prefiguració de la seva tràgica mort, la pintura present a la seva capella de Houston indaga el *llindar metacromàtic* inspirant la contemplació meditativa, com s'analitzarà seguidament al tractar la llum negra.

Pierre Soulages, que va explorar com ningú el *llindar metacromàtic* d'aquesta llum, ubicava el blanc i el negre fora de l'espectre cromàtic dient:

[421] Vega, Amador. (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela. p. 13.

> Deux couleurs, le noir et le blanc, sont les seules qui soient d'une nature tout à fait différente de celles du spectre: *toutes les autres couleurs de la terre*, écrit Herman Melville, *ne sont que des subtiles illusions, aussi bien les douces teintes du couchant ou du feuillage des bois, que le velours doré des ailes de papillons et des joues de jeunes filles. Oui, rien de tout cela ne fait partie intégrante des choses, c'est un simple enduit, et toute la divine nature est simplement peinte*…[422]

Malgrat que aquest pintor només usés el negre en la major part de la seva carrera i, de 1979 a 2022, només pintés teles completament cobertes d'aquest color, ell no es considerava el pintor del negre, com popularment se l'ha anomenat, sinó el pintor de la llum, la que apareixia reflectida sobre el negre de les seves teles. L'obscura llum, tenebra de múltiples espectres cromàtics, que es pot veure en les seves teles depenent de la il·luminació de l'entorn, acosta el contemplador de l'obra a un espai de silenci i meditació molt pròxim a una experiència religiosa, per molt que el mateix artista s'allunyés de qualsevol explicació, interpretació o contextualització cultural del què, de fet, era mediador. Ell afirmava que només es tracta de color negre i llum. Per aquest motiu, va crear el neologisme *outrenoir*. Segons l'afectació lumínica de cada moment, al llindar del negre és on podia veure de forma dinàmica la *iconofania* que va marcar un abans i un després en la seva carrera artística apareguda un matí de 1979, com també s'analitzarà més endavant.

En la música moderna, un dels compositors que més va indagar aquest àmbit va ser John Cage en la seva exploració del *llindar metasònic*, terme anàleg al *llindar metacromàtic* que aquí s'introdueix. Si es té en compte que el silenci absolut està més enllà de l'oïda perquè és impossible d'escoltar, acostar-s'hi és penetrar en una dimensió més enllà del so, en el *metasò*. Tal com passa amb el negre, la percepció del silenci des d'un subjecte és quimèrica: quan l'escolta, l'oient aporta el seu soroll, ja sigui físic o mental, i fa impossible la seva aparició. De la mateixa manera que els darrers colors del llindar mostren negativament els *metacromatismes* quimèrics del blanc i el negre, els últims sons previs al silenci són l'ombra d'aquest so. Es tracta del *llindar metasònic*.

En el cas del *llindar metasònic* que va explorar John Cage, experiència fundacional per a la introducció del soroll en la música contemporània va arribar després de molt temps pensant en com podia compondre una peça musical de silenci. Va ser determinant la seva experiència d'introduir-se en una cambra anecoica de la Universitat de Harvard el 1951. El mateix Cage explicava la història d'aquest punt d'inflexió recordant que, al sortir de l'interior d'aquell espai que suposadament produïa l'experiència del silenci absolut, va comentar a l'enginyer a càrrec

[422] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos*. Paris: Hermann. p. 57-58. (Melville, Herman. *Moby Dick*, 1851.)

que allà no hi havia silenci, perquè havia sentit dos sons, un d'agut i un altre de greu. L'enginyer li va explicar que l'agut era el so del seu propi sistema nerviós i el greu era el seu flux sanguini.[423] A partir d'aquell moment, Cage creia que no era necessari preocupar-se pel futur de la música perquè estava convençut de la inexistència del silenci, de la nostra condemna a escoltar una música eterna. Per ell, l'espai i el temps buits no existeixen. Consegüentment, l'única manera d'acostar-nos al silenci és escoltant la música del *llindar metasònic*, és a dir, del soroll contextual de cada situació. D'aquesta manera, va compondre l'obra *4'33"*, peça en tres moviments, la partitura de la qual indica *Tacet* en cada temps, instrucció segons la qual l'intèrpret ha de romandre en silenci durant tot el moviment. En les seves interpretacions, el silenci musical de la peça es construeix a partir del soroll contextual, aquí anomenat *llindar metasònic*. La música sorgeix de l'entorn, del pati de butaques en cas de ser concert, on se senten una infinitat de sons que no s'havien escoltat mai i que desvelen el nostre entorn musical: petits sorolls d'algunes butaques, gent tossint, persones sospirant o queixant-se per una música extremadament avantguardista. Amb aquesta peça, Cage introdueix el soroll en la música del segle XX. Es tracta d'una invitació a escoltar-lo començant pel *llindar metasònic*.

A partir d'una voluntat permanent de comprendre què hi havia entre nota i nota, John Cage va constituir la que hauria de ser considerada estètica negativa en el llenguatge musical. És prou coneguda la influència que D.T. Suzuki va tenir en Cage a través dels seus ensenyaments del budisme zen quan el mestre japonès va anar als Estats Units i el compositor va assistir a les seves classes de Colúmbia. Cal tenir en compte que dins la tradició zen hi havia els monjos 虚無僧 komusō, els quals es dedicaven a la vacuïtat i meditaven tocant el shakuhachi. En la meditació bufada que significa tocar aquesta flauta de bambú, hi ha l'escolta del que hi ha entre nota i nota, on recau la gravetat del buit. El *kanji* japonès 間 *ma* com a espai negatiu o buit, que s'ha introduït anteriorment, en l'àmbit musical es refereix a l'interval entre so i so, la pausa. La seva anàlisi etimològica conduïa al *hanzi* xinès 間 *jiān*, compost per 門 *mén* (porta) i 日 *rì* (sol), que significa 'entre', que pot tenir la variant 閒 *xián* al substituir el sol per 月 *yuè* (lluna), opció que significa 'inactiu'. Tant l'una com l'altra duen a la noció de llindar. Aquest espai crepuscular i apofàtic, en l'àmbit sonor és un *metasò* que assenyala el so inefable. En aquest temps de llum crepuscular entre el sol i la lluna, el 間 *ma*

[423] Cage, John. (1961/2002). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones. p. 8.

japonès remet a l'escolta d'allò que no es pot dir. És el *llindar metasònic*. Precisament va ser John Cage qui va organitzar un concert de l'intèrpret de shakuhachi Tamada Kitarō l'abril de 1935. Fins i tot va desplaçar-se al Japó per estudiar el shakuhachi amb el llegendari mestre 海童道祖 Watazumi Doso, el qual sembla que va inspirar definitivament el seu *4'33"*. Després d'estudiar amb Arnold Shönberg entre 1934 i 1935, aquest li va recriminar que no tenia cap tipus de sensibilitat per l'harmonia i que la seva falta de talent en aquest àmbit el faria topar sempre contra el mateix mur. Cage va decidir dedicar la seva vida a picar de cap contra aquell mur.[424] Cal recordar que, més que músic, ell es considerava inventor, com ho havia sigut el seu pare, i després d'haver-lo anomenat d'aquesta manera Shönberg. Entre els seus alumnes nord-americans, el compositor vienès el recordava de la següent manera: «There was one ... of course he's not a composer, but he's an inventor —of genius».[425]

Aquesta voluntat de John Cage d'escoltar el *llindar metasònic*, en el 間 *ma* o en el que hi ha entre nota i nota, és interpretada per Carmen Pardo com una crítica a l'antropocentrisme. En el seu estudi sobre aquest músic, aquesta autora recorda que Cage va trastornar els pressupòsits de l'harmonització perquè en la seva música no es tracta d'escoltar realment els sons, sinó la relació entre ells. La recerca del fenomen físic que fa Cage trenca amb les relacions entre sons que estableix la música a través de la mida i la proporció que dibuixa el pentagrama de l'ésser humà a la seva mesura. Si la proporció és posar en relació coses amb altres coses, el dualisme forma aquesta relació. Abandonar la proporció significa rebutjar el mètode i posar l'atenció en el so. Per tant, segons Pardo, compondre música que s'escapi de la proporció és una manera de considerar el món no dualista, diferent de la realitat occidental.[426]

John Cage havia fet un llistat de les raons per desprendre's de totes les consideracions sobre la proporció. La primera deia que no estaven treballant amb el número 2, sinó amb el número 1.[427] Carmen Pardo sosté que treballar amb el número u anul·la la possibilitat de relació i, consegüentment, buida la idea de mesura. Per tant, atenent a la unitat es pretén que la mesura perdi el sentit i es restitueixi la unicitat del que és sensible, de cada un dels sons.[428]

[424] Cage, John. (1961/2002). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones. p. 261.
[425] Kostelanetz, Richard. (1987/2003). *Conversing with John Cage*. New York, Routledge. p. 6.
[426] Pardo, Carmen. (2001/2014). *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Madrid: Sexto Piso. p. 35-38.
[427] Cage, John. (1962/1999). *Escritos al oído*. Murcia: Colección de Arquilectura. p. 124.
[428] Pardo, Carmen. (2001/2014). *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage. Op. Cit.* p. 35.

Segons aquesta investigadora, la crítica a l'antropocentrisme implícita en l'obra de Cage també porta una renuncia a un jo basat en l'emoció i els gustos, l'oblit que comporta el zen que li va aportar Suzuki.

> Criticar la idea de proporción implica, entonces, rechazar el mecanismo subjetivo que introduce la idea de relación. Negando al sujeto como centro creador de la medida se rompe el espejo que hace posible, y además necesaria, la representación de lo sensible, la transformación del sonido en una nota musical. [429]

Pardo va encara més enllà quan assenyala que aquesta renúncia condueix al camí del no-dualisme, noció diferent de la del món occidental.

Com passa amb aquest coneixement de la relació existent entre el soroll i el silenci que permet intuir aquest absolut, pensar el *llindar metacromàtic* requereix comprendre la llum i els seus límits. En el cas del *llindar metacromàtic* del negre, la llum és absorbida i condicionada per una matèria o no-matèria que només permet el retorn d'una part ínfima d'aquesta llum. Es tracta d'una materialitat o immaterialitat que interpel·la interiorment l'ésser humà portant-lo al seu espai espiritual a l'entreveure el no-res, noció que desafia la seva raó conduint-lo més enllà dels seus límits. De manera semblant al que passa dins d'una cambra anecoica, amb l'absència de visió se superposen visions interiors no vistes habitualment. Aquesta impossibilitat d'assolir el silenci i la no-visió, però sí d'intuir-los a través dels seus llindars, és el que impressiona profundament l'ésser humà descobrint el sentiment del sublim; un sublim que el condueix a la condició no-dual. En altres paraules, en el no-res apareix el soroll visual, igual que en el silenci se sent soroll acústic. Com el silenci, el negre es manté com un objectiu quimèric pel seu assoliment impossible. Per tant, aquí s'ha proposat anomenar aquests espais *llindar metacromàtic* i *llindar metasònic*. En el *llindar metacromàtic* del blanc, la llum rebota completament o una part ínfima és absorbida per una matèria o no-matèria. En aquest cas, l'excés de llum enlluerna i fa aparèixer la totalitat, noció igualment desafiant a la raó i imperceptible per als sentits. Tan sols en la llum dels confins dels dos *llindars metacromàtics* apareix la combinació de sentits anul·lats i raó desafiada que permet concebre el Ser i la vacuïtat, la totalitat i l'absència de substància, al Déu i a la desaparició. Conseqüentment, cal ampliar l'anàlisi i l'intent de representar-lo que l'art aborda per acostar l'*homo religiosus* a l'assumpció de la seva desaparició. Aquesta era la missió fonamental de l'art que ha sigut renovada permanentment, encara més en el món postsecular, en el qual els temples i els seus oficiants han perdut la seva funció.

[429] Pardo, Carmen. (2001/2014). *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage. Op. Cit.* p. 35.

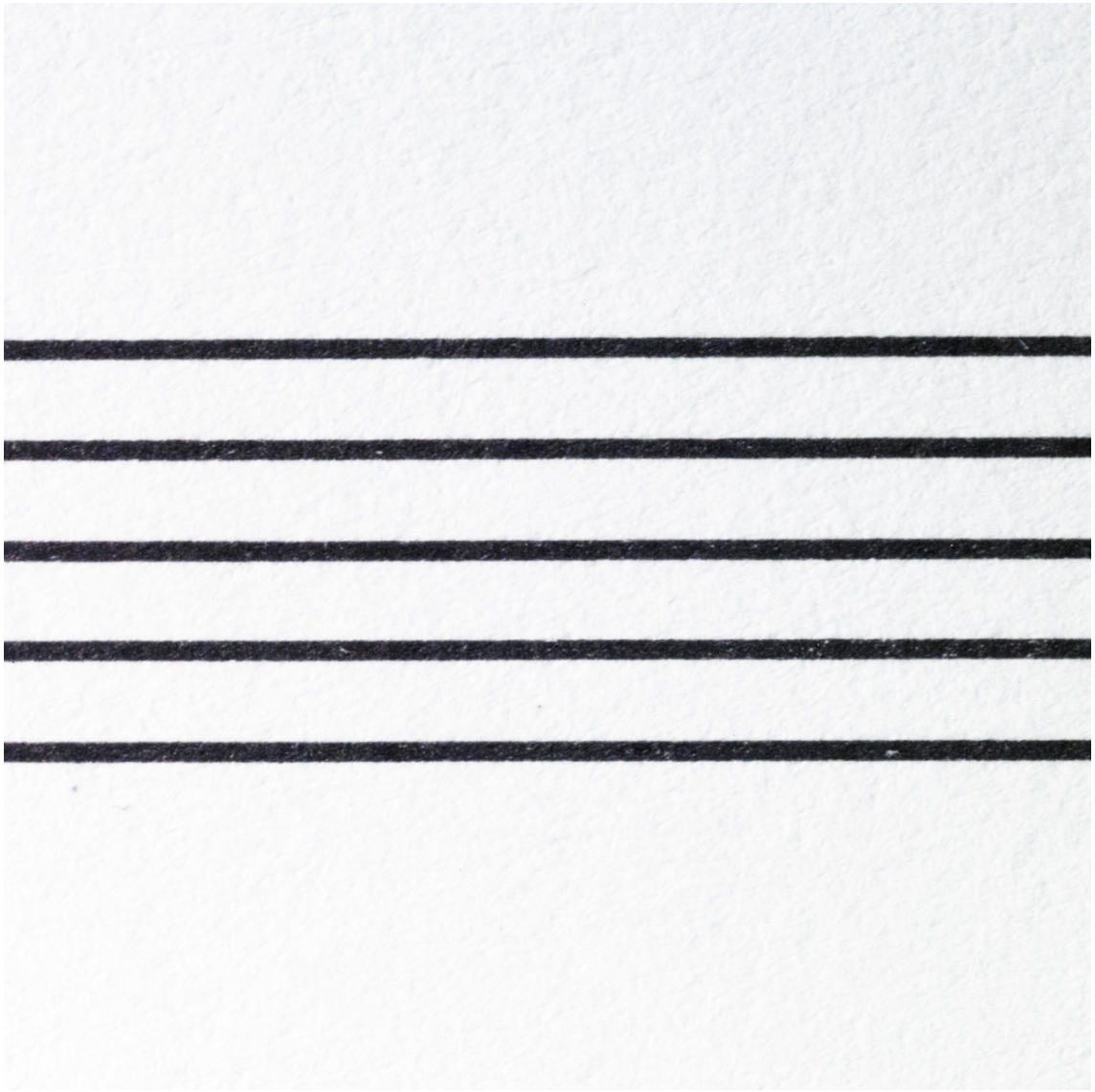


Figura 78: *John Cage 4'33''. Primer moviment.* Joan Villaplana, 2011. Interpretació visual tríptica dels tres moviments de l'obra musical de silenci del compositor nord-americà John Cage.

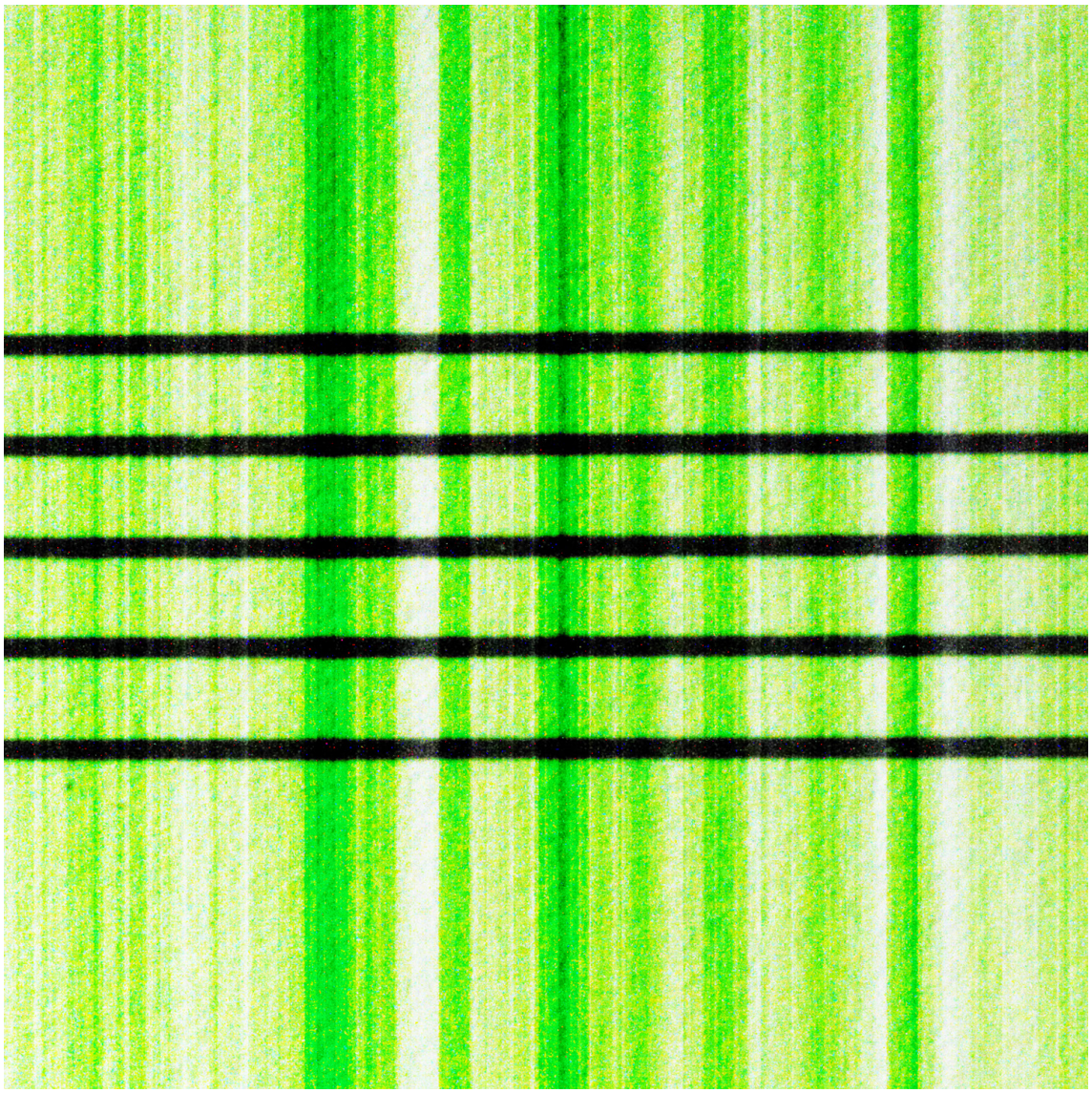


Figura 79: *John Cage 4'33''. Segon moviment.* Joan Villaplana, 2011. Interpretació visual tríptica dels tres moviments de l'obra musical de silenci del compositor nord-americà John Cage.

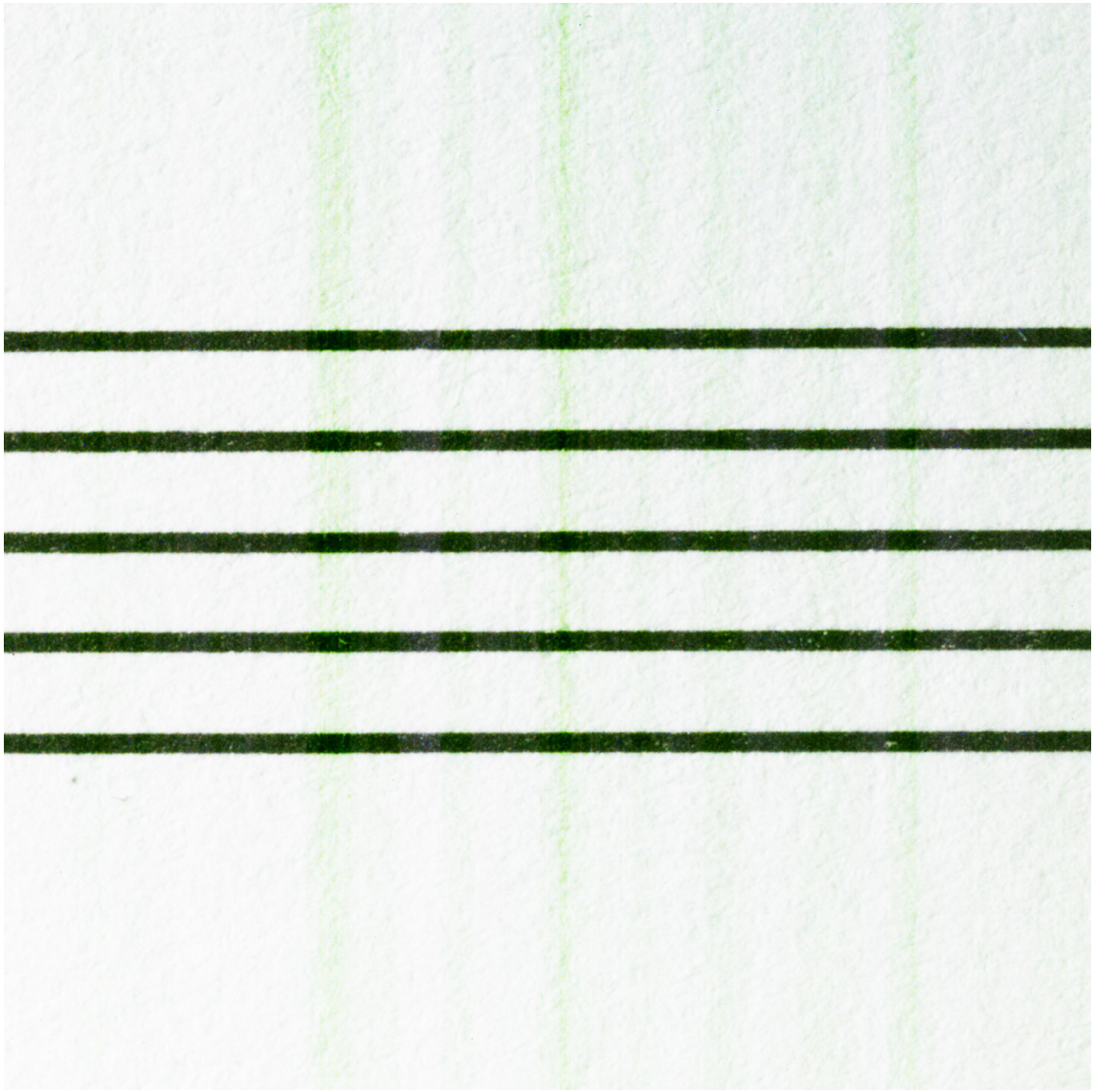


Figura 80: ***John Cage 4'33''. Tercer moviment.*** Joan Villaplana, 2011. Interpretació visual tríptica dels tres moviments de l'obra musical de silenci del compositor nord-americà John Cage.

La revolució de John Cage no s'ha quedat només en què la música és el què el silenci ens deixa escoltar. La seva base teòrica ha influït sempre les arts visuals. Per buscar aquest punt zero digital en la fotografia, la base del seu llenguatge visual i veure el soroll també en la imatge com a element constitutiu, es va realitzar aquesta interpretació fotogràfica de la partitura *4'33"* de Cage. Es va exposar una partitura en blanc a un sensor d'una càmera professional de mig format amb la mateixa duració de cada un dels tres moviments:

- 0'30" d'exposició a la llum pel primer moviment
- 2'23" d'exposició a la llum pel segon moviment
- 1'40" d'exposició a la llum pel tercer moviment

(La suma dels tres és 4'33", la duració total i els temps de cada moviment tal com es va fer en la seva primera interpretació de l'obra feta al piano per David Tudor).

Quan s'exposa un sensor digital fotogràfic a la llum de forma continuada, els fotodíodes s'escalfen i produeixen el que fotogràficament s'anomena soroll digital: una corrupció dels píxels que fa canviar el seu aspecte tonal, produeix una aparició de paràsits i artefactes de tota mena que contribueixen a donar una informació aberrant de la imatge. L'anarquia dels píxels produïda per l'atzar, com el soroll en la música de Cage. Com més llarga sigui l'obturació de la càmera s'obté més exposició a la llum i, consegüentment, més soroll digital.

Finalment, hi ha una tendència a proporcionar color verd: això prové del filtre Bayer que porten incorporats tots els sensors, en el qual es filtren els tres colors primaris de la llum (blau, vermell i verd) donant una proporció doble de filtratge al verd per l'adaptació de l'ull humà a aquest color majoritari en la naturalesa. En el segon moviment, el de més duració i, consegüentment, més exposició, al forçar la tecnologia de captació és quan apareix aquest color de la natura al món.

Després de múltiples interpretacions musicals d'aquesta peça, aquesta interpretació visual volia aportar nous registres d'observació portant la proposta de John Cage d'escoltar el soroll en la visualització d'aquest factor en l'essència compositiva de la imatge fotogràfica.

Figura 81: ***Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu I.*** Joan Villaplana,2022-26
Injecció de tinta sobre paper Hahnemühle, 110×110 cm

Setanta mil imatges de vels de seda superposats formen el díptic *Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu* I i II (figura anterior, p. 380, i figura 127, p. 435) frase atribuïda als dervixos que ballen girant sense fi en un axis mundi que uneix dinàmicament la terra amb el cel a través de la persona que balla. Aquest és el nombre d'imatges de vels que apareixen en circulació en aquestes imatges fixes de gran format que, segons la tradició islàmica de la *hijab*, separen el creient de Déu sense els quals la seva mirada el fulminaria.

Aquestes dues obres tenen versions videogràfiques homònimes: *Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu* III i IV (figura 59, p. 299, i figura 73, p. 346).

4.2
LA LLUM NEGRA

En la meditació profunda sobre un absolut que es basa en la unitat, un cop superada la impossibilitat de mostrar-se en imatge, apareix una diferenciació entre un negre profund i un altre de fons encara més fosc. Els místics sufís diferencien el negre amb dues qualitats o profunditats, segons Henry Corbin:

> La idea de "la luz negra" (persa *nûr-e siyâh*) nos obliga a establecer la distinción entre dos dimensiones de las que un inconsciente unidimensional o indiferenciable no podría dar cuenta. En la medida en que el lenguaje místico «simboliza con» la experiencia física, parece que ésta ilustra de la mejor manera posible la idea de una polaridad no tanto entre la consciencia y el inconsciente, cuanto entre una supraconsciencia y una subconsciencia. Hay una obscuridad que es la materia, y hay otra obscuridad que es la ausencia de materia. Los físicos distinguen entre el *negro* de la materia y el *negro* de la estratosfera.[430]

Pels místics sufís, l'etapa espiritual suprema és la llum negra. En aquesta fase hi ha aquest negre que és matèria, que absorbeix la llum com un pou o un forn obscur; segons aquest iranòleg, és la tenebra de baix, la infraconsciència o la subconsciència. D'altra banda, hi ha una llum sense matèria que ja no és la llum que es fa visible, perquè una matèria donada l'absorbeix i la restitueix en la mesura que l'ha absorbit. Corbin sosté que aquesta és la tenebra de dalt, la del negre de l'estratosfera, l'espai sideral, el cel negre. Pels místics és la llum del *Deus absconditus*, el tresor ocult que aspira a revelar-se, a crear la percepció per ser així ell mateix objecte de la seva percepció, i no pot manifestar-se més que velant-se en l'estat d'objecte.[431]

[430] Corbin, Henry. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid: Siruela. p. 113-114.
[431] *Loc. Cit.*

Figura 82: ***Biunitat I.*** Joan Villaplana, 2019
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 30×30 cm

La totalitat i l'absència cromàtica del blanc i el negre que assenyala la tradició sufí vincula el coneixement místic amb l'ontològic a través del no-saber present en un obscur núvol diví i primordial (*al-ʿamāʾ*), en la tenebra, com assenyalava Pseudo-Dionís l'Areopagita. En un estudi sobre l'obra videogràfica de Toni Serra *) Abu Ali, Antoni Gonzalo Carbó traçava la noció del sol de mitjanit de la següent manera:

> Los colores son como el mundo de la existencia: sobre ellos habita el blanco, que simboliza al Ser (el principio de todos los estados de la realidad cósmica) y unifica su gran diversidad, encontrándose bajo ellos el negro, que representa la nada. El negro posee, por supuesto, otro significado simbólico, el del No-Ser de la Esencia divina (al-ẕāt) que se halla por encima del plano del Ser, y únicamente es oscuro debido a la intensidad de su luz. Se trata de la oscura «Nube divina» (al-ʿamāʾ) primordial, aspecto interior de la Esencia supraontológica, donde, según un hadiz, Dios permanecía «antes de crear la creación», nube o soplo exhalado en el Ser divino (en la ḥaqīqa del Ḥaqq) y en la que Él mismo estaba primordialmente, y que resulta de la condensación del Suspiro divino o «Hálito del Compasivo» (nafas al-raḥmān, nafas raḥmānī) existenciador. Se trata del velo teofánico supremo del no saber, matrix mundi y toda primera localización metafísica concebible. La Nube es mediadora entre la Esencia divina abscóndita y el mundo manifiesto de las formas múltiples.[432]

Aquesta matriu del món, de la qual sorgirà la primera metafísica, és un vel tenebrós similar a com devien ser els fons de les coves on els paleolítics anaven a relligar-se amb la Mare Terra a través de la pintura. Com descriu Gonzalo Carbó, es tracta d'una tenebra mediadora entre àmbits còsmics. Aquest assagista es remet a l'escriptura d'Ibn Arabī per comprendre millor l'origen d'aquesta llum negra:

> En la mayor parte de los manuscritos de Ibn al-ʿArabī, ʿamāʾ (nube) y ʿamā (ceguera) tienen una ortografía idéntica. Es la tiniebla divina que da nacimiento a la luz: «noche de luz», «noche luminosa», «mediodía oscuro», «noche de los símbolos», «luz negra»; los resplandores de la aurora boreal, luz del polo de orientación, del norte cósmico, luz del Oriente-origen del alma; noche en la que brilla un sol, «sol de medianoche», imagen primordial, la illuminatio matutina, el esplendor de la aurora que se levanta en el Oriente-origen del alma, es decir, en el polo místico de orientación (qoṭb), la luz interior generada por la propia morada. El resplandor del «sol de medianoche» que da título a una de las videocreaciones más significativas de Toni Serra, es la imagen primordial de la luz interior.[433]

[432] Gonzalo Carbó, Antoni. (2025). "Contemplando el «cielo espiritual» (āsmān-e rūhānī) desde el «desierto de la aniquilación» (bīyābān-e fānā): Asemanastán. La tierra de los cielos (2020), Toni Serra Abu Ali)" a Álvarez-Blanco, Pilar; Villota Toyos, Gabriel. (Coord. i Ed.). (2025). *Abrir la visión. El legado de Toni Serra *) Abu Ali*. Santander: La Vorágine. 259.
[433] *Loc. Cit.*

Henry Corbin descrivia aquest crepuscle lluminós del nord com la resplendor de l'aurora boreal, perquè no es tracta d'una llum del dia que prové de la nit, ni d'una nit que prové del dia. Corbin definia aquesta llum negra com a dia que esclata en plena nit i converteix el dia en nit de llum.[434] Antoni Gonzalo Carbó amplia aquesta noció dient que

> Al-nūr es la Luz divina increada, que presupone todas las manifestaciones y es identificada con la Existencia, considerada como principio. La luz es para las formas visibles lo que el Ser para las existencias finitas. Y así como la nada no existe sino por su oposición ilusoria al Ser, la oscuridad sólo es visible por contraste con la luz, en cuanto que es la luz la que hace surgir las sombras (Cor. 25:45-46). Al igual que las sombras nada añaden a la luz, las cosas son reales sólo en la medida en que participan de la luz del Ser.[435]

Gonzalo Carbó ha aprofundit l'estudi de la llum negra buscant una multiplicitat de fonts de la tradició sufí persa[436] que, entre altres coses, l'han dut a traçar la noció de la llum negra fins a la idea de Majestat divina que contempla el místic quan consuma la seva extinció. Aquesta llum és símbol de plenitud i perfecció divina a causa de la unió de tots els colors sense cap alteració que conté el negre.[437] Així mateix, aquest investigador sosté tot el que és tenebrós en el món, incloent-hi els Set Inferns, realça els atributs de Majestat, mentre que el que és lluminós en el món posa en relleu els atributs de Bellesa. I afegeix que, sense les manifestacions de la Bellesa i els perfums de la Majestat (la Bellesa com a teofania), l'humà no podria acostar-se a la sublimitat de l'*Absconditum* (Llum negra). Per tant, la llum negra remet al Déu amagat que només es troba fins a haver passat per l'aniquilació, vuitè i últim grau de la via mística. Per tant, la Nit divina (*Deus absconditus*) és la font i origen de tota la Llum (*Deus revelatus*). I , remetent a l'esmentat estudi de la llum d'Henry Corbin, parla de l'obscuritat epistemològica (siyāhī) com a llum negra lluminosa (nūr-e siyāh) causada per l'extrema proximitat del místic a l'Absolut, la llum de l'extinció (fanā'), que incapacita per veure res, també a l'ull interior (dīda-ye bāṭin). [438]

En la tesi present, aquesta obscuritat epistemològica és en el *llindar metacromàtic* de l'*esfera existencial* que s'ha introduït en la primera part. Un àmbit amb una ombra cromàtica del negre diferenciada entre una profunda foscor mat i un negre brillant que fa reflex. Així mateix

434 Corbin, Henry. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranio.* Madrid: Siruela. p. 22.
435 Gonzalo Carbó, Antoni. (2025). "Contemplando el «cielo espiritual» (āsmān-e rūhānī) desde el «desierto de la aniquilación» (bīyābān-e fānā): Asemanastán. La tierra de los cielos (2020), Toni Serra Abu Alì)" *Op. Cit.* p. 260.
436 *Cf.* Gonzalo Carbó, Antoni. (2021). "La luz negra (nūr-e siyāh, nĕhora' 'uḵmāh, λαμπρῷ γνόφῳ) y el sonoro silencio: Ad Reinhardt, Pierre Soulages, Abbas Kiarostami, Salvatore Sciarrino". *Actas IX Congreso de la Sociedad Española de Iranología (SEI).*
437 *Ibid.*, p. 19.
438 *Ibid.*, p. 20. *Cf.* Corbin, Henry. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranio.* Madrid: Siruela. p. 113-131.

Gonzalo Carbó recull el cromatisme sufí expressat per šayj de la ṭarīqa ḏahabīya, Mīrzā Abū-l-Qāsim Šarīfī Šīrāzí (m. 1286/1869), conegut com «Rāz»:

> […] Pero como la cadena iniciática de [nuestra] Escuela comienza con el octavo imām, es la forma bendita (ṣūrat-e mubārak) de este último la que se manifiesta en [el centro sutil llamado] «el Oculto negruzco» del corazón de estos Amigos (dar serr-e sovaydā'-e qalb-e awliyā'aš). Este [centro] es la Séptima Montaña del corazón (ṭūr-e haftom-e qalb) que se manifiesta a los Amigos… Sabe que las Siete Montañas del corazón de los santos Amigos designan las manifestaciones de las siete Luces de colores variados (taŷaliyyāt-e anvār-e sabʿe-ye motelavvene be alvān-e mojtalefe) y la séptima manifestación es la Luz negra que es la Luz de la Esencia sacrosanta de la Unidad (nūr-e siyāh ke nūr-e ḏāt-e aqdas-e aḥadiyyat ast). Esta Luz se manifiesta para los Amigos [i.e. los místicos ḏahabiyya] bajo la forma bendita del octavo imām. Es una Luz de un negro transparente, brillante, magnífico, de una intensidad extrema; ella es el «Confidente de las almas» y «la Qibla de la séptima Montaña del corazón (ṭūr-e haftom-e qalb).[439]

En la pràctica del *zazen*, la meditació asseguda del budisme zen, el practicant adopta una conducta mental de comptar fins a deu vegades les seves respiracions repetidament amb una postura física de lotus i ध्यानमुद्रा *dhyānamudrā* o mudra del buit (ajuntant els dos polzes). Es tracta d'una senzilla operació racional de comptar fins a deu per ocupar mínimament la ment de la persona que medita i evitar la irrupció del parlar mental, que és font de pensament dispers, amb el consegüent augment del silenci interior. A la vegada, aquesta persona s'asseu contra una paret mirant a terra a prop seu amb els ulls semioberts per generar una visió que no és visió, una imatge tenebrosa, inconscient i sense altres imatges. En aquesta semivisió que du a la percepció del *llindar metacromàtic*, el practicant evita l'obscuritat absoluta, la qual és inassolible perquè desborda la imaginació i genera altres imatges mentals, de la mateixa manera que apareix el parlar mental si el practicant deixa de comptar fins a deu, cosa que fa impossible el quimèric silenci. En aquest estat de semisilenci i semivisió, del *llindar metasònic* i *metacromàtic*, de tenebres i semiobscuritat, la persona que medita penetra en un silenci i una obscuritat d'enorme profunditat.

La veritable essència, més enllà de la superfície que mirem, es troba en la profunditat o 幽玄 *yūgen*. Aquesta és una de les set característiques de l'art zen segons el filòsof japonès del

[439] Gonzalo Carbó, Antoni. (2021). "La luz negra (nūr-e siyāh, nĕhora' 'uḵmāh, λαμπρῷ γνόφῳ) y el sonoro silencio: Ad Reinhardt, Pierre Soulages, Abbas Kiarostami, Salvatore Sciarrino". *Op. Cit.* p. 23.

segle XX 久松 真一 Hisamatsu Shin'ichi.[440] Les pràctiques artístiques zen busquen sortir de l'aspecte superficial per accedir a una totalitat del que observem íntegrament. Hisamatsu parla d'una obscuritat sense riscos que condueix a una profunda serenitat. Sens dubte, aquesta és l'herència que va deixar a l'Extrem Orient 王维 Wang Wei i la seva pintura negra, com s'ha introduït a l'apartat anterior, la qual lligava aquest color i les seves ombres a l'ambigüitat visual necessària per comprendre l'absència de substància característica de la vacuïtat.

Des de temps ancestrals fins al *gir teofànic* modern, la qüestió fonamental de l'art continua sent com representar aquella essència —o absència— que es resisteix a la seva representació. Rudolf Otto sostenia que, des dels inicis de la civilització, els mitjans d'expressió artística del que és *numinós* apareixien amb la combinació de la semiobscuritat i el silenci. Una expressió que es pot perfeccionar amb l'element del sublim:

> El sublim i també el merament màgic, per intens que en sigui l'efecte, només són mitjans indirectes per representar el *numinós* en l'art. De mitjans directes, entre nosaltres, a Occident, només n'hi ha dos. I, significativament, només són *negatius*: la *foscor* i el *silenci*. «Senyor, parla tu sol | en el profundíssim *silenci*, | parla'm a mi en la *foscor*», prega Tersteegen.
>
> La foscor, l'ha d'elevar un contrast perquè es torni més perceptible: ha d'estar a punt de superar una última claror. Només la penombra és «mística». I la seva impressió es completa quan es connecta amb el factor auxiliar del «sublim»:
>
> Oh, alta majestat, que habites *sublim*
>
> En l'eternitat *silenciosa*, en el *fosc* santuari.
>
> La penombra, llostrejant en sales sublims, sota les branques dels arbres d'un passeig, estranyament vivificada i moguda pel joc *misteriós* de les mitges llums, sempre ha parlat a l'esperit, i els constructors de temples, mesquites i esglésies n'han fet ús.[441]

Aquestes últimes reflexions sobre l'obscuritat i el silenci de Rudolf Otto, que recorden el no-saber místic que reclamava Pseudo-Dionís l'Areopagita per inaugurar la via negativa cristiana, els negres sufís, els *llindars metacromàtics* i *metasònics* de la pràctica zen i l'art taoista, condueixen de nou a la via negativa per acostar-se a l'inefable i al silenci que Ludwig Wittgenstein convocava al tancar el seu *Tractatus logico-philosophicus* expressant que «D'allò de què no es pot parlar, cal guardar-ne silenci»,[442] el qual ha obert la primera part d'aquesta

[440] Hisamatsu, Sin'ichi. (1971). *Zen and the Fine Arts*. Tokyo: Kodansha International LTD.
[441] Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat*. Barcelona: Fragmenta. p. 126-127.
[442] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62, p. 154.

investigació. Una tesi que no oblida el més important que el mateix filòsof va expressar unes línies abans i que coincideix amb les grans tradicions espirituals:

> 6.522 L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic.[443]

El silenci de Déu es mostra i l'art, de forma recurrent, ocupa aquesta espai limítrof entre idolatria i iconoclàstia mantenint el Ser en la seva forma verbal, com s'ha sostingut en el capítol anterior.

[443] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62, p. 154.

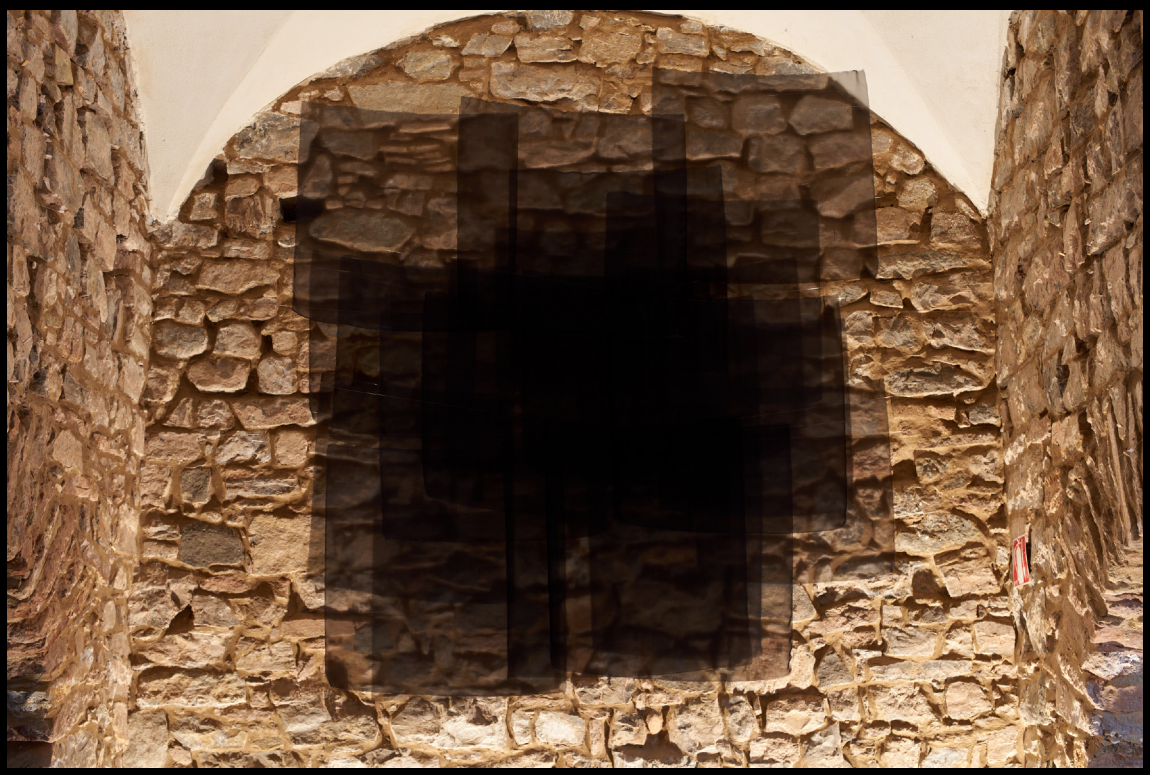


Figura 83: ***Setanta mil vels V.*** Joan Villaplana, 2019
Seda natural, 175×175×175 cm.
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 84: ***Màndorla d'alumini.*** Joan Villaplana, 2022.
Escultura en alumini anoditzat, 18×9×6 cm.

Figura 85: ***Màndorla d'alumini.*** Joan Villaplana, 2022. Detall
Escultura en alumini anoditzat, 18×9×6 cm.

Aquesta escultura va ser creada en associació amb el procés investigador sobre els processos d'anoditzat en alumini aplicats a l'escultura artística de la tesi doctoral del Dr. Enric Teixidó realitzada a la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona. D'un costat, aquella investigació explorava els cromatismes aplicats per aquest procediment industrial de l'alumini. De l'altra, la present recerca indagava els cromatismes del negre i el seu llindar.

Es pot consultar a: Teixidó Simó, E. (2022). *El color en l'escultura d'alumini fos. Processos experimentals de coloració de l'alumini i els seus aliatges a partir de l'anoditzat*. [Tesi doctoral, Universitat de Barcelona]. TDX. http://hdl.handle.net/10803/6747765

Al segle XX, Pierre Soulages es preguntava per què el negre ens afecta tant profundament:

> Le noir est antérieur à la lumière. Avant la lumière, le monde et les choses étaient dans la plus totale obscurité. Avec la lumière sont nées les couleurs. Le noir leur est antérieur. Antérieur aussi pour chacun de nous, avant de naître, «avant d'avoir vu le jour». Ces notions d'origine sont profondément enfouies en nous. Est-ce pour ces raisons que le noir nous atteint si puissamment?[444]

També recordava com la pintura neix del negre profund de les coves però la pintura moderna va decidir suprimir-lo:

> Il y a trois cent vingt siècles dès les origines connues de la peinture, et pendant des milliers d'années, des hommes allaient sous terre, dans le noir absolu des grottes, pour peindre et peindre avec du noir. Couleur fondamentale, le noir est aussi une couleur d'origine de la peinture.
>
> Dans l'aventure relativement récente de la peinture, à la fin du dix-neuvième siècle, des peintres décidaient de quitter les lieux clos des ateliers pour pratiquer une peinture de plein air. Ils ont alors supprimé le noir de leur palette: *Cézanne, dit la tradition, vient de déjeuner sur l'herbe avec quelques peintres et un collectionneur; celui-ci s'aperçoit qu'il a oublié son pardessus. Mais où? Cézanne dit tout à coup: «Il y a là-bas un noir qui n'est pas dans la nature!» Et d'y courir.*[445]

En el *Manifest blanc*, Kazimir Malèvitx sostenia que la pintura havia de centrar-se únicament en la forma en «una lluita desesperada per alliberar l'art del llast del món objectiu».[446] Pel transcurs creatiu i teòric d'aquesta recerca, des de la *iconofania* del *llindar metacromàtic* del negre fins al del blanc, és molt significatiu que el procés desconstructiu de camí cap a l'abstracció que va provocar la revolució moderna arribés al conegut punt zero de Malèvitx de forma prèvia al *Quadrat negre* (1915) que al *Blanc sobre blanc* (1918). Tot i la recerca purament formal d'aquest artista, com ha anat apuntant aquesta tesi, el negre i el seu llindar estan involucrats completament amb el procés *iconofànic* i el seu vincle amb el fenomen sagrat.

[444] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos*. Paris: Hermann. p. 57.
[445] *Ibid*., p. 57.
[446] Malévich, Kazimir. *Escritos*. Madrid: Sintesis. p. 272.

Figura 86: *Cercle negre*. Kazimir Malèvitx, 1971.
Oli sobre tela, 105,5 x 106 cm.
Museu Rus, Sant Petersburg.

Entre 1915 i 1924, Malèvitx va seguir les exploracions del *llindar metacromàtic* del negre vinculant-les a l'ortodòxia russa al crear noves icones, com ell va anomenar obres com el *Cercle negre* (1924) i la *Creu negra* (amb diferents versions entre 1915 i 1924). En les seves primeres obres, Malèvitx ja va explorar els motius de les icones del cristianisme oriental a la seva Ucraïna natal. El 1913, després de traslladar-se de Kíiv a Moscou, on va entrar en contacte amb artistes avantguardistes com Natàlia Gontxarova i Mikhaïl Larionov, va treballar en el disseny escènic d'una òpera còmica de Mikhaïl Matiuixin anomenada *Victòria sobre el sol*. El seu argument es basava en l'abolició de la raó destruint el sol i el temps. La rellevància d'aquesta intervenció de Malèvitx recau en la manera com va lligar aquesta idea amb l'exploració del quadrat negre, la seva futura vinculació religiosa amb aquest cromatisme i la recerca d'un art pur que desembocaria en el quadrat negre de 1915. A partir d'aquesta, va indagar en diferents formes icòniques a través del negre, com les mencionades anteriorment, fins a arribar al cromatisme extrem del blanc més pur el 1918, com serà analitzat en el següent apartat dedicat a la llum blanca.

La llum negra també va ser investigada en l'expressionisme abstracte nord-americà. A part del darrer Rothko, el negre va ser central en diverses sèries de Robert Motherwell però, sobretot, va ser explorat per Ad Reinhardt, el qual va indagar en la profunditat del seu *llindar metacromàtic* com pocs artistes han fet.

L'impacte que va generar a Robert Motherwell la Guerra Civil Espanyola i la caiguda de la República el van dur a treballar durant un llarg període en les *Elegies a la República espanyola*, com a lamentació o cançó de funeral, segons ell mateix les descrivia. Entre 1948 i 1967, Motherwell va pintar al voltant d'un centenar de teles en què el negre tenia un gran protagonisme. Tot i que el mateix pintor va associar les formes ovalades i negres d'aquesta sèrie als testicles d'un bou mort a la plaça, després de fer la seva primera visita a Espanya el 1958 sota el règim franquista, va concebre una sèria anomenada *Iberia* amb obres que cobria la tela completament de negre.

Figura 87: *Iberia*. Robert Motherwell, 1958.
Oli sobre tela, 182,2 x 233,3 x 2,6 cm. Col·lecció Guggenheim, Bilbao.

Robert Motherwell va endinsar-se novament en el llindar metacromàtic del negre a través de l'al·legoria platònica de la caverna per vincular-la al motiu de la finestra albertiana que ofereix l'art occidental. Per elaborar aquesta sèrie, el pintor va crear teles igualment de gran format d'una foscor profunda, pràcticament monocromàtica, entre grisos i negres, en la qual la riquesa de matisos ve donada per les diferències entre l'opacitat de gruixos de pintura densos, la gestualitat dels traços de pinzell i les veladures.

Figura 88: *In Plato's Cave*. Robert Motherwell, 1973.
Acrílic sobre tela, 182,9 x 213,4 x 3 cm.
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

La seva indagació en el negre també va passar pel que recorda el sol de mitjanit o la nit mística comentada anteriorment en relació al sufisme persa. Entre el 1959 i el 1960 va pintar un sol negre:

Figura 89: *The Black Sun*. Robert Motherwell, 1959-60.
Oli sobre paper i cartó, 73x 57.8 cm. Dedalus Foundation.

El text sobre la llum negre d'Antoni Gonzalo Carbó esmentat anteriorment, també deia:

> Šabestarí describe la belleza divina oculta bajo el velo de cada átomo particular («En cada átomo se esconden cien soles resplandecientes»), puesto que lo Absoluto –afirma el poeta de Tabrīz– «(Se esconde) bajo el velo de cada grano de polvo». «Lo Absoluto se manifiesta a los ojos del hombre en una desnudez tan absoluta que no es visible» –idea que los místicos expresan a menudo: una proximidad aplastante vuelve ciego el ojo, así como la luz no velada se hace visible, «negra». En resumen, Lāhīǰí dice que la razón que intenta ver la Realidad absoluta es como el ojo que mira fijamente el sol; aún de lejos, su fuerte destello ciega el ojo de la razón. Y mientras el ojo de la razón se eleva hacia los grados más elevados de la Realidad, acercándose poco a poco al dominio metafísico de lo Absoluto, la oscuridad se hace más profunda hasta que finalmente todo se vuelve negro. Cuando el hombre se acerca a la proximidad del dominio sagrado de la Realidad («el océano de la Unidad» de Šabestarí), anota Lāhīǰí, la luz deslumbrante que surge le parece negra. La intensidad de la luz llevada a su grado extremo se identifica totalmente con la oscuridad más absoluta. Es decir, hablando de forma menos metafórica, la «existencia» en su pureza absoluta es para el hombre común tan invisible como la nada.[447]

Ad Reinhardt va anar més enllà amb un formalisme monocromàtic encara més pur que pot recordar la diferenciació del *llindar metacromàtic* que en fan els sufís: «There is a black which is old and a black which is fresh. Lustrous black and dull black, black in sunlight and black in shadow».[448] Efectivament, mirats al detall i amb una observació meticulosa i sostinguda, dels seus olis, que inicialment es perceben com un negre pla, mat i profund, sorgeixen diferents franges de quadrats d'aquest cromatisme que creen un volum cromàtic. De fet, el color de la pintura que usava no era purament negre, sinó vermell, verd i blau extremadament profunds. En una pintura en format quadrat com *Abstract Painting* (figura 90), hi va crear una graella de nou quadrats formats per negres afectats pel *llindar metacromàtic* dels tres colors primaris de llum. Els tres superiors mostren un negre amb dominant vermella. En els centrals, hi domina un verd molt subtil. En la franja inferior, el negre tendeix a blau. Ad Reinhardt va fer un camí de renúncia formal extrem després d'anys d'experimentació per arribar al *llindar metacromàtic* que ofereix la seva pintura negra, en la qual la geometria abstracta es manifesta en aquestes diferències cromàtiques que va aconseguir mesclant diferents olis (negre abundant més una petita porció d'un dels tres colors) i deixant-los reposar setmanes perquè es separessin de la trementina amb el fi d'aplicar-los sense deixar cap marca de pinzell. La superfície extremadament mat que va aconseguir soterrant els diferents cromatismes amb aquesta tècnica és el que remet al que ell anomena negre a la llum del sol i negre a l'ombra.

[447] Gonzalo Carbó, Antoni. (2021). "La luz negra (nūr-e siyāh, nĕhora' 'uḵmāh, λαμπρῷ γνόφῳ) y el sonoro silencio: Ad Reinhardt, Pierre Soulages, Abbas Kiarostami, Salvatore Sciarrino". *Op. Cit.* p. 21.
[448] Reindhart, Ad; Rose, Barbara (Ed.). (1975/1991). *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reindhart*. Berkeley: University of California Press. p. 86.

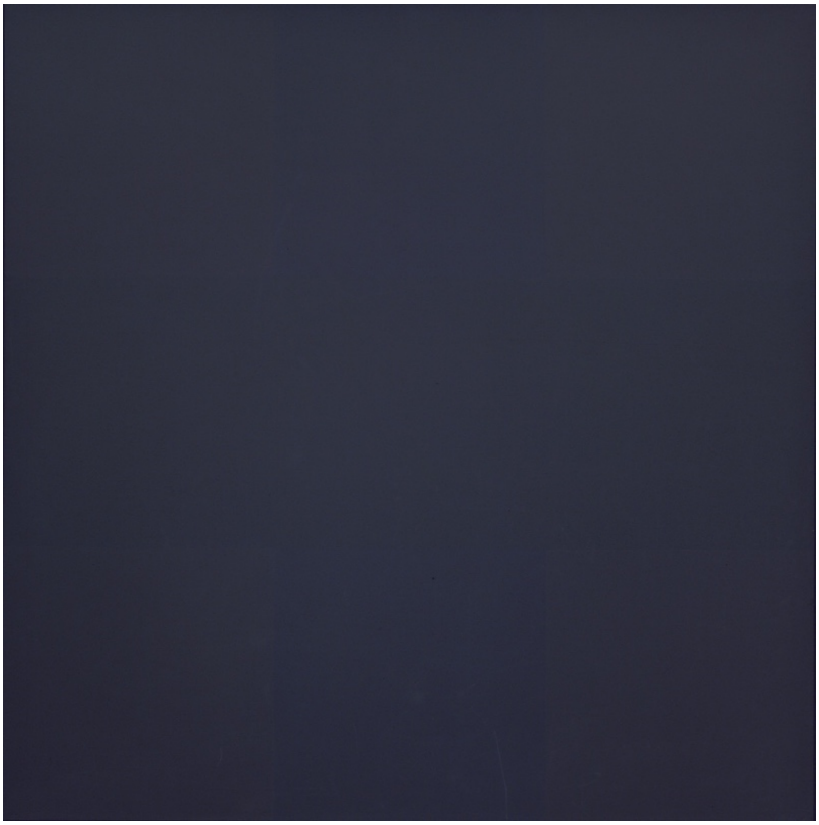


Figura 90: *Abstract Painting*. Ad Reinhardt, 1960-61.
Oli sobre tela, 60 x 60 cm. MoMA, Nova York.

Aquest camí de renúncia temàtica i formal gairebé ascètica prescindint del color, el contrast, la forma, la representació i, finalment, el llenguatge, assenyala una estètica negativa radical i va comportar-li un rebuig dels públics a la part final de la seva carrera. Ell considerava les seves obres negres com les seves pintures definitives a la recerca de «a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting —an object that is self-conscious (no unconsciousness), ideal, transcendent, aware of no thing but art».[449] Aquest art pur i desinteressat que no havia de conduir a altra cosa que a l'art mateix remet a la penombra apofàtica que no només assenyala el sufisme, sinó que condueix a l'*agnosis*, al no-saber essencial que reclamava Pseudo-Dionís l'Areopagita per posar les bases de la *via negationis*, el gran èxit del cristianisme per acostar-se al numinós.

[449] Reindhart, Ad; Rose, Barbara (Ed.). (1975/1991). *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reindhart. Op. Cit.* p. 86.

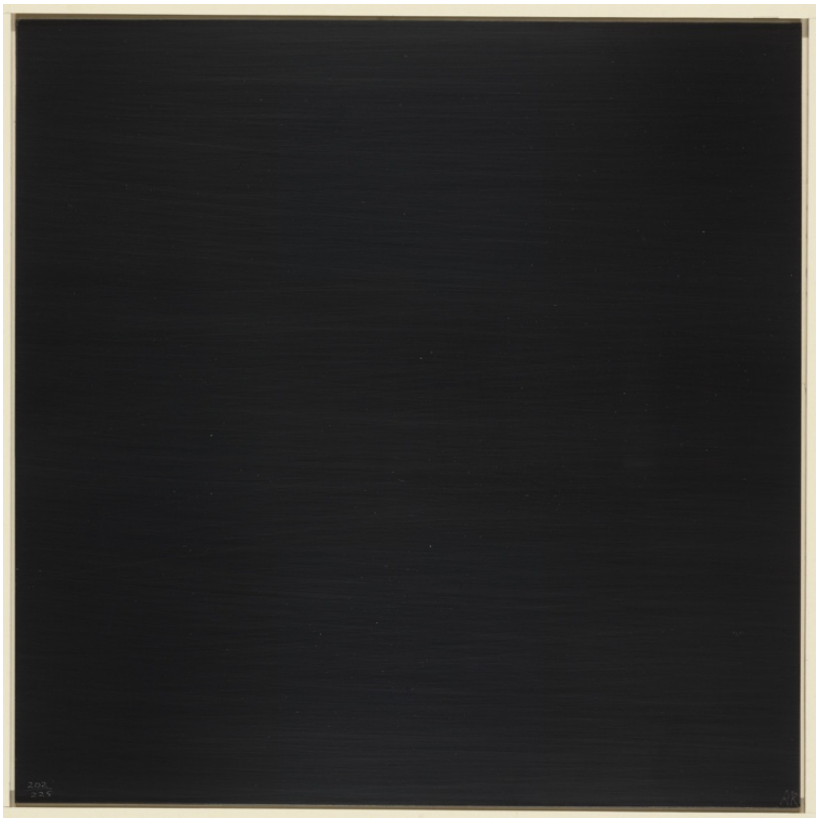


Figura 91: *Abstract Painting*.
Ad Reinhardt, 1966.
Oli sobre tela, 30,5 x 30,5 cm. MoMA, Nova York.

L'element numinós va estar molt present en la recerca artística de Mark Rothko. En el seu cas, la materialització formal es basava en fer sorgir en diferents nivells o profunditats les seves franges o taques cromàtiques. A diferència de Reinhardt, Rothko acostumava a diluir l'oli amb molta trementina per crear aiguades cromàtiques que aniria aplicant les unes damunt les altres generant els volums i transicions característics de la seva pintura. A part de l'espai en múltiples profunditats que generen les seves pintures, les successives capes possiblement conduïen l'artista a una recerca infinita del *numen*. L'etapa final de Mark Rothko va estar protagonitzada igualment per la renúncia a tots aquests nivells fins a la seva renúncia vital que el va portar al suïcidi. Quatre anys abans de la seva mort, Rothko va indagar en la profunditat del *llindar metacromàtic* del negre en diverses teles.

Figura 92: *No. 1* (Cat. Anfam 773).
Mark Rothko, 1964.
Oli sobre tela, 266,7 x 203,2 cm. Kunstmuseum, Basel.

Figura 93: *No. 6 (?)* (Cat. Anfam 779). Mark Rothko, 1964.
Oli i acrílic sobre tela, 236,2 x 193 cm. National Gallery of Art, Washington.

El mateix any, el 1964, el matrimoni Dominique i John De Menil li va fer l'encàrrec de la capella que s'havia d'ubicar a Houston. L'edifici va ser inicialment projectat per Philip Johnson però, davant la dificultat d'entesa que va tenir amb Rothko pels seus insistents desacords, va ser acabat pels arquitectes Howard Barnstone i Eugene Aubry.

Amb un disseny de planta octogonal, l'edifici presenta una llum zenital indirectament velada, la qual genera una progressió difusa del *llindar metacromàtic* de la llum blanca, que il·lumina els *llindars metacromàtics* del negre de les teles que va crear per a aquest espai interreligiós.

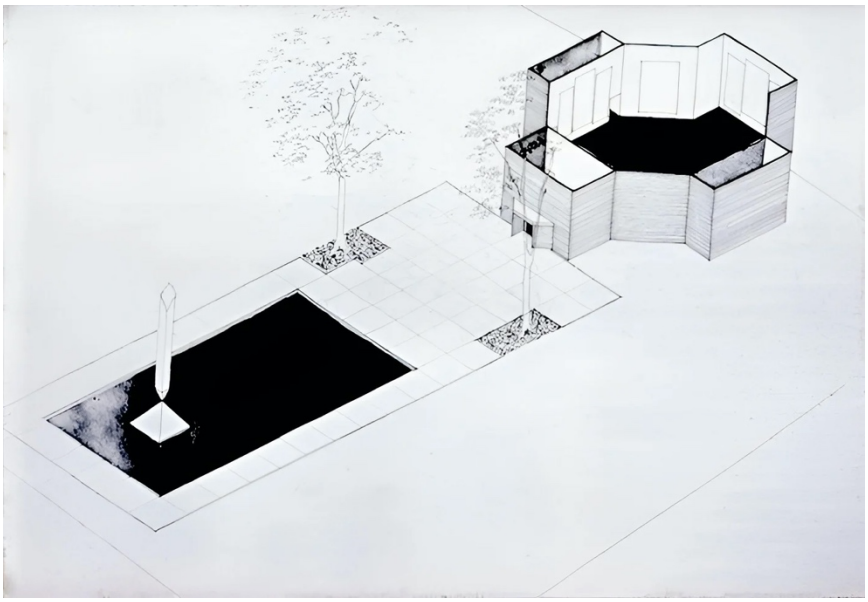


Figura 94: Projecció de la Capella Rothko, 1971.
Houston.

Rothko sempre va voler controlar al detall la il·luminació difusa i indirecta de les seves obres. El seu zel en aquesta qüestió era clau per donar visibilitat als diferents *llindars cromàtics i metacromàtics* que sorgien no només dels límits de les seves taques de color, sinó també de les diferents superposicions de capes de pintura i aiguades, les quals provocaven unes veladures que adquirien una visibilitat o una altra depenent de la il·luminació directa o indirecta, així com de la seva intensitat. En altres paraules, el tipus de llum era fonamental per fer sorgir l'obra o deixar-la apagada i plana, motiu pel qual va tenir diferències, confrontacions i desentesos amb diferents espais on va exposar. Un cas va ser l'exposició en una galeria de Nova York en la qual cada cop que ell hi anava havia de redirigir els focus per crear la llum directa que havia previst inicialment, ja que quan marxava, el galerista tornava a orientar-les directament, contra el criteri del pintor. Aquesta és una qüestió clau en tot el

tipus d'obra que s'explora en aquesta part de la recerca, no només en Rothko. Com es veurà més endavant, també és clau en la pintura negra de Pierre Soulages, tot i que, en el seu cas, la disparitat de llum és el que genera un espai o un altre en el seu *llindar metacromàtic* del negre. I això és el que, precisament, volia Soulages que experimentar tant ell com l'espectador.

Figura 95: *Rothko Chapel*. Mark Rothko, 1965-67.
Houston.

Amb una planta ajustada a l'orientació dels quatre punts cardinals i l'entrada al costat sud, l'espai presenta tres tríptics negres, dos dels quals estan confrontats als costats est i oest; el tercer està ubicat a la paret nord, frontal a l'accés. Com va demanar a la sala de la Tate Britain on s'haurien de col·locar les seves pintures, només tindria un accés d'entrada i sortida.[450]

[450] Malauradament, la condició de tenir un accés únic d'entrada i sortida que va posar Mark Rothko en la donació de les pintures que constitueixen avui la sala Rothko a la Tate Modern no ha sigut sempre respectada i ha convertit aquell espai silenciós en un possible lloc de pas entre sales.

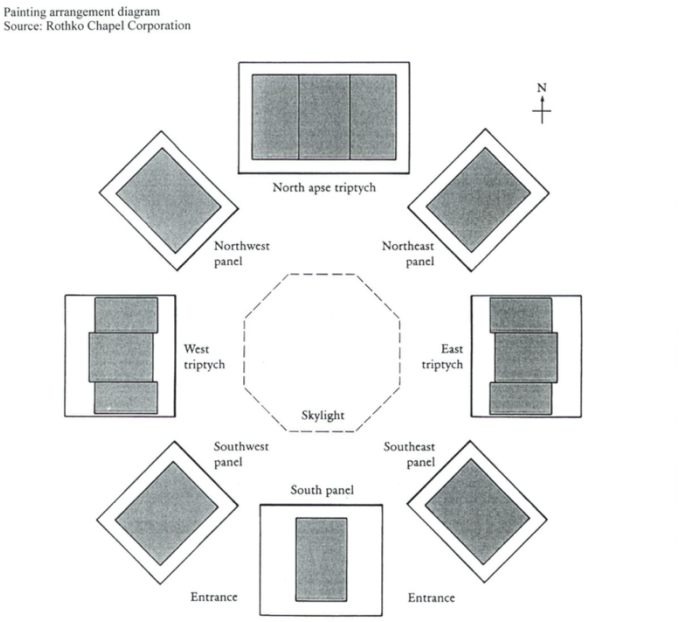


Figura 96: Diagrama de la distribució d'obra a la Capella Rothko, 1971.
Houston.

A través de la llum zenital difusa i indirecta, les catorze obres negres que integren l'espai mostren el *llindar metacromàtic* del negre i generen l'espai de silenci i quietud que, si bé no mostra la transició del llindar cromàtic a través del contrast amb altres tons, com moltes de les obres de l'etapa clàssica de Rothko, aconsegueix restar en l'espai de tenebra i semifoscor del no-saber apofàtic.

Aquesta ombra cromàtica del negre ha sigut igualment explorada per artistes orientals. En la recerca d'una estètica negativa contemporània, aquesta tesi ha indagat en l'art de l'Extrem Orient tenint en compte tota l'extraordinària tradició del negre a través de la tinta xinesa i les aiguades iniciada pel pintor i poeta 王维 Wang Wei durant la dinastia Tang, a la Xina del segle VIII. Aquella tradició i el paisatgisme posterior creat durant la dinastia Song seran la base per a l'estudi comparatiu amb l'estètica del sublim europeu que es durà a terme al darrer capítol. Aquell estudi conduirà al sublim abstracte. Seguint aquest camí per cercar vincles entre les espiritualitats d'aquelles cultures i les occidentals amb el propòsit d'explorar l'expressió del sagrat a través de la creació contemporània, la pintura monocroma apareguda els anys setanta del segle XX a Corea del Sud per part de múltiples artistes agrupats sota el nom 단색화 Dansaekhwa aporta alguns referents d'apofàtica oriental contemporània.

Figura 97: *Ultramarine* Umber.
윤형근 Yun Hyong Keun, 1976.
Oli en lli, 259.4 x 181.6 cm
Galeria David Zwirner.

Entre aquests,최명영 Choi Myoung Young va crear teles posant capes i capes sense fi, una damunt de l'altra, amb un rodet dur amb la finalitat d'expulsar la pintura i comprimir el pigment per desintegrar-lo unint el món físic amb el mental com a imatge de l'univers. 최병소 Choi Byung-So va crear una obra completament negra feta amb passades de llapis per tot el paper fins a cobrir-lo sencer.

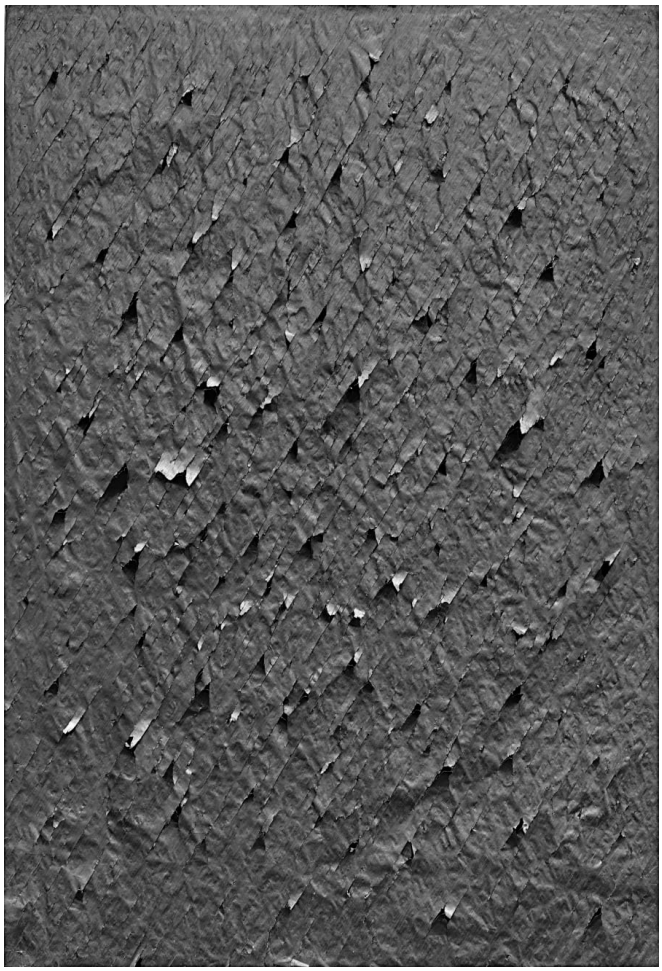


Figura 98: Sense títol. 최병소 Choi Byung-So, 2020.
Bolígraf i llapis sobre paper de diari, 120x80x1cm. Wooson Gallery, Daegu.

Entre tots aquests artistes monocromàtics, aquesta investigació pren com a referència d'aquesta recerca formal les teles amb capes de negre de 윤형근 Yun Hyong Keun per com exploren el *llindar metacromàtic* a través de les capes d'oli negre.

Figura 99: *Burnt Umber and Ultramarine*. 윤형근 Yun Hyong Keun, 1999.
Oli en lli, 162,2 x130,1 cm

Actualment, Anish Kapoor també ha explorat la profunditat dels negres en múltiples obres. En algunes ha creat cavitats i vòrtexs escultòrics en els quals l'espectador pot percebre la gradació de foscor endinsant-se en diferents profunditats del negre, les quals condueixen a la fosca tenebra que han descrit tradicions místiques com la sufí.

Figura 100: *Vortex*. Anish Kapoor, 2004.
Fibra de vidre, laca i fusta, 140.0 × 140.0 × 48.3 cm.
San Francisco Museum of Modern Art.

Figura 101: *Void*. Anish Kapoor, 1989.
Fibra de vidre i pigment, 200 × 200 × 152,5 cm.
© Oliver Santana

Més recentment, Kapoor ha creat obra en la qual mostra la profunditat d'un negre impenetrable i imperceptible utilitzant diferents pigments, volums i ombres, incloent-hi l'ús exclusiu per a fins artístics que posseeix del Vantablack en la seva darrera producció. El 2014, l'empresa britànica Surrey Nanosystems va desenvolupar aquest material pictòric, considerat el negre més profund desenvolupat fins aquell moment. Es tracta d'un recobriment amb una matriu de nanotubs alineats verticalment, que està considerat el material més fosc conegut per la seva capacitat d'absorció, d'un 99,965%, de la llum reflectida verticalment (VANTA és l'acrònim de Vertically Aligned Nanotube Arrays). Si bé a partir d'aquell mateix any es va iniciar la seva venda als sectors aeroespacials i de defensa, l'empresa va arribar a un acord amb Anish Kapoor per garantir-n'hi l'exclusivitat per a usos artístics, qüestió que va generar una agra controvèrsia mundial perquè molts van considerar que un artista no hauria de pretendre apropiar-se mai d'un color.[451] Més enllà d'aquest debat crític sobre la seva reputació, Kapoor ha creat diverses obres que són cavitats al descobert. Malgrat que algunes vegades crea el filtre necessari encertadament amb un efecte òptic que no permet captar sensiblement les dimensions, però sí intuir-les, per forçar la imaginació de qui les contempla, en altres obres és una forma evident i descarnada que no ajuda a intuir els dos negres o la cobertura que hauria de tenir la imatge oculta. En aquests casos, la pràctica d'aquest artista

[451] A partir d'aquell moment, un altre artista britànic, Stuart Semple, conjuntament amb un equip de químics, van desenvolupar els pigments i pintures acríliques Black 1.0, 2.0, 3.0 i 4.0 amb el finançament previ de futurs compradors. Tot i que les primeres versions no van arribar a la profunditat del Vantablack, el Black 4.0 absorbeix un 99,9% de la llum que li arriba. Es tracta d'una pintura que està a la venda per a tothom arreu del món, prèvia firma d'una clàusula on es declara no ser Anish Kapoor ni pertànyer al seu equip de treball.

s'allunya de la via negativa practicada pels místics de totes les tradicions, la qual ajuda a comprendre que no s'ha de veure directament, sinó de manera indirecta.[452]

A la Biennale de Venècia de 2022, Anish Kapoor va presentar per primer cop obres realitzades amb el controvertit Vantablack. En les dues exposicions que va presentar, una a la Galleria dell'Accademia i l'altra al Palazzo Mafrin, el qual allotjarà la seva futura fundació, hi havia un conjunt d'obres amb petits volums geomètrics que desafiaven en cada un dels casos la percepció visual de l'espectador per captar les tres dimensions, obres que portaven al límit absolut de la visibilitat. Mirant-les frontalment, es percebien com unes superfícies planes i negres; vistes lateralment, es veia el sorgiment d'un volum geomètric que s'elevava per damunt d'aquell negre que el feia invisible en la seva vista frontal. És a dir, creava volums escultòrics diversos del mateix Vantablack per damunt del fons del mateix color que els feia visibles o invisibles depenent del punt de vista.

Figura 102. Obres fetes amb Vantablack.
Anish Kapoor, 2022. Galleria dell'Accademia, Venècia.
Fotografia de David Levene.

[452] Sorprenentment, *Descent into Limbo* no està creada amb Vantablack, sinó amb un color blau que, un cop s'entra a la sala on s'ubica, i tenint la porta tancada per evitar la influència llumínica exterior i mantenir la tènue llum de l'espai que genera, es converteix en un fons negre imperceptible en el qual només actua la raó al conèixer les dimensions reals de la cavitat que els senits no poden captar. El mode d'actuació que s'activa en aquest moment correspon a un esquema similar al sublim matemàtic kantià mencionat anteriorment.

Si bé el nou desafiament perceptiu produït pel Vantablack de Kapoor significa un èxit en l'afany de produir un engany total als sentits, com ja havia passat en obres com *Descent to the Limbo*, analitzada anteriorment, no es tracta d'unes obres que puguin encaixar en el llenguatge limítrof que aquesta tesi analitza, el qual ha d'oferir una semivisió per figurar el no figurable, com anunciava la via negativa de Pseudo-Dionís l'Areopagita remetent-se a la tenebra, o als vels de la حجاب *hijab*, nocions que condueixen als *llindars metacromàtics*. Tot i l'èxit en aquest camp d'algunes obres de Kapoor analitzades anteriorment, aquests nous casos inviten a una reflexió purament racional que, si bé prové de l'observació visual de l'obra, deixa aquesta percepció completament anul·lada, de manera que no permet una gradació del coneixement sensible d'aquella realitat que permeti fer-lo jugar amb el coneixement racional, situació que provoca que el seu raonament hagi de ser aportat a l'espectador de manera externa a l'obra. Si bé aquest és un procediment habitual en l'art conceptual, la falta de poètica al mostrar curiositats l'allunya igualment d'una mística que podria sorgir de la poètica conceptual d'artistes com Joseph Beuys, els quals han sigut descrits en aquesta recerca com a catafàtica contemporània. En altres paraules, són obres que tendeixen a no revelar més enllà d'unes dades clarividents que només la raó pot processar sense entrar en el joc del sentiment del sublim, com s'han catalogat algunes obres de Kapoor,[453] gràcies al qual sorgeix una inadequació entre la imaginació i la raó, seguint la definició kantiana del sublim matemàtic,[454] situació que produeix el vertigen d'aquest sentiment. Aquesta qüestió s'estendrà i es conclourà en el darrer capítol.

La semillum tenebrosa del coneixement místic i el seu semisilenci present en les bases teòriques i en la metodologia de l'estètica negativa que reapareix en la creació artística contemporània han conduït a l'exploració i el desenvolupament de les nocions clau d'aquesta investigació doctoral, la *iconofania* i l'*ontosi*, per acostar-se a espais del coneixement inaccessibles a través del pensament racional. Com s'ha analitzat a la primera part de la investigació, l'estètica apofàtica té l'arrel en la via negativa gestada en les tradicions místiques per acostar-se a una representació del sagrat avui en un món postsecular i multicultural. La recerca d'aquesta metodologia per evitar la conducta iconoclasta, reflexió inherent en la representació de l'absolut, resulta clau per comprendre la relació entre la creació plàstica i l'espiritual al segle XXI. Per concloure l'exploració de la llum i el silenci a través de la noció dels *llindars metacròmatics* del negre que ha introduït aquest capítol, el període *outrenoir* de Pierre Soulages és una de les seves màximes expressions i requereix ser analitzada des d'una

[453] Crone, Rainer; Stosch, Alexandra von. (2008). *Anish Kapoor.* Munich: Prestel Verlag.
[454] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio. Op. Cit.*, § 25. Vegeu l'apartat 5.1, p. 441-498.

perspectiva inèdita per comprendre el seu arrelament en aquesta tradició mil·lenària que la uneix a l'àmbit místic.

Des d'una visió ocorreguda el gener de 1979 fins a la seva mort, esdevinguda l'octubre de 2022, Soulages va consagrar tota la seva investigació creativa a la llum emergent de l'obscuritat dels diferents cromatismes que pot generar el color negre. Malgrat que aquest autor fos declaradament formal, aquí es considerarà que aquest desenvolupament creatiu s'adhereix a la metodologia de la via negativa que han fecundat les tradicions místiques de múltiples cultures. Això el col·loca en una de les millors posicions per analitzar com l'estètica negativa pot estar en la gènesi de la imatge i ser una metodologia essencial en la creació contemporània perquè fa un acostament a una noció de la realitat, quan aquesta és inintel·ligible, en un món postsecular en el qual el fenomen del sagrat s'ha desplaçat a esferes com l'artística. D'aquesta manera, es pretén tancar aquesta part de la investigació per encarrilar l'obra d'aquest autor essencial en una tradició mil·lenària, establint un pont necessari entre la creació contemporània i la tradició espiritual.

Figura 103: *Peinture, 1956, 162 x 114 cm*. Pierre Soulages, 1956.
Donation d'Alice Pauli, 2016 ©
Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

Des dels inicis de la seva carrera, que va començar el 1946, el negre era un element present i en creixement a mesura avançava el temps. Fins i tot havia aparegut de manera destacada en els primers dibuixos figuratius que va fer a la Facultat de Belles Arts de Montpeller abans de la guerra. En la seva pintura ja abstracta dels anys cinquanta i seixanta, el negre o el blau eren colors que persistentment anaven cobrint les teles de manera cada cop més abundant.

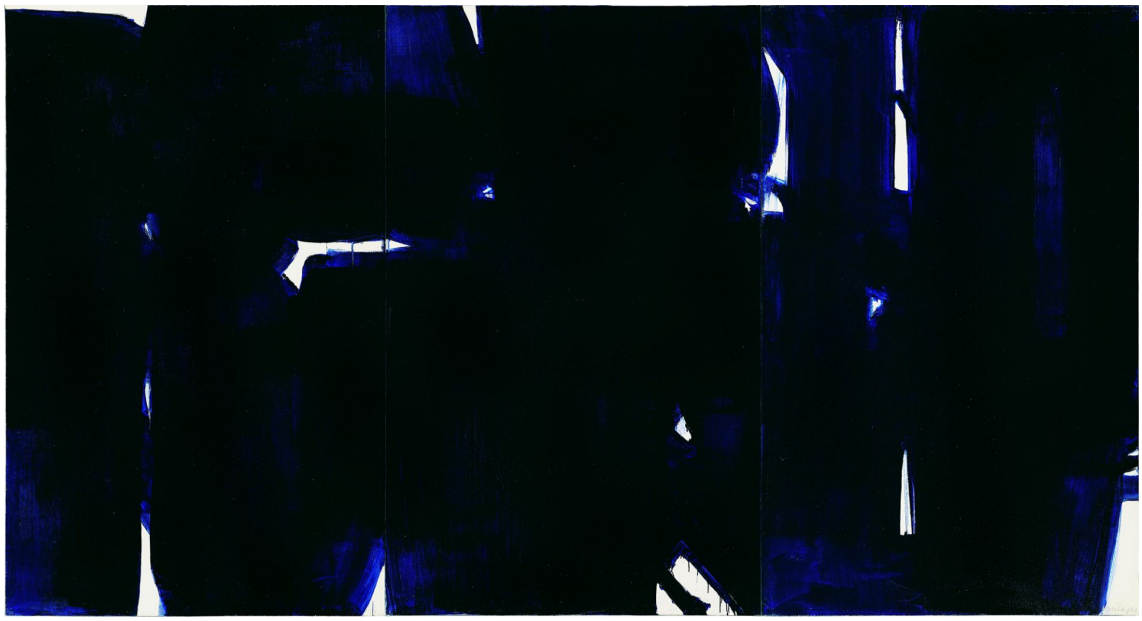


Figura 104: *Peinture 202 x 375 cm, 3 juin 1967.* Pierre Soulages,1967.
Musée Soulages, Rodez

El canvi més transcendent en la carrera de Pierre Soulages s'esdevingué per la visió de llum que va tenir una nit de gener de 1979. Ell podia datar el dia i l'hora en què va tenir lloc, com passa amb els raptes místics. D'aquest moment se n'ha parlat molt a França, i se n'ha escrit molt, però no s'ha analitzat com a *experiència visionària*, característica de la tradició mística. El 2005 va recordar l'experiència d'aquesta manera:

> Un jour je peignais, le noir avait envahi toute la Surface de la toile, sans formes, sans contrastes, sans transparences. Dans cet extrême j'ai vu en quelque sorte la négation du noir. Les différences de textures réfléchissaient plus ou moins faiblement la lumière et du sombre émanait une clarté, une lumière picturale dont le pouvoir émotionnel particulier animait mon désir de peindre. — J'aime que cette couleur violente incite à l'intériorisation—. Mon instrument n'était plus le noir mais cette lumière secrète venue du noir. D'autant plus intense dans ses effets qu'elle émane de la plus grande absence de lumière. Je me suis engagé dans cette voie, j'y trouve toujours des ouvertures nouvelles.

> Ces peintures ont d'abord été appelées Noir-Lumière désignant ainsi une lumière inséparable du noir qui la reflète. [455]

Figura 105: *Peinture 162x127, 14 avril 1979*. Pierre Soulages,1979.
Musée Fabre, Montpellier.

Tot i que Soulages sempre va estar interessant en el negre des de l'inici de la seva carrera pictòrica el 1946, aquest canvi en la concepció del seu treball i de la pintura en si el conduí a la creació d'un neologisme per expressar la ruptura necessària de llenguatge que significà aquesta *experiència visionària*, com aquí se sostindrà. Inicialment, el va anomenar amb l'expressió *noir-lumière*. Més endavant, va donar-li el nom d'*outrenoir*, que s'ha traduït com a més enllà del negre.

> Pour ne pas les limiter à un phénomène optique j'ai inventé le mot Outrenoir, au-delà du noir, une lumière transmutée par le noir et, comme Outre-Rhin et Outre-Manche désignent un autre pays, Outrenoir désigne aussi un autre pays, un autre champ mental que celui du simple noir.[456]

En una entrevista feta el 2003, el catalogador de l'obra de Soulages, Pierre Encrevé, li va preguntar sobre la relació entre la seva nova pintura *outrenoir* i el treball d'ampliació de tres

[455] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos*. Paris: Hermann. p. 59.
[456] *Ibid.*, p. 59.

planxes de coure per fer uns bronzes el 1975. Soulages va explicar que, havent col·locat aquelles planxes en un prestatge a casa seva durant un cert temps, els amics que van passar per allà li comentaven que eren unes escultures meravelloses. A ell li xocava que pensessin així, perquè per ell tan sols eren planxes fetes per deixar la seva empremta al paper, no van ser pensades com a objectes en si o com a escultures, pròpiament. Durant el procés d'ampliació amb pantògraf que va encarregar d'aquelles planxes, van sorgir unes primeres còpies d'escaiola excessivament planes. Va decidir començar a polir-les i, quan van deixar de ser planes, van aparèixer unes ondulacions que anava reforçant amb l'operació de poliment. En aquell moment, i segons les seves paraules posteriors,[457] va començar a jugar amb la llum que brillava a sobre de les superfícies llises i l'ombra que sorgia en els espais que havia gravat al coure. Segons explicava el mateix Soulages, sense seguretat ni certesa, potser tenint al cap aquelles peces el van conduir temps després a fer la pintura anomenada *noir lumière* i que ell anomenaria *outrenoir*. Així ho va explicar a Pierre Encrevé llavors:

> Ces peintures qui sont uniquement composées avec le même pot de peinture noire, mais en réalité je ne travaille plus avec le noir, je travaille avec la lumière reflétée par le noir. Je l'ai appelé *outre-noir* peut-être par similitude avec *outremer*, mais surtout pour désigner autre chose que ce que procure le simple noir, un autre champ mental que celui du noir… Cette période-là a commencé, au fond, sans que je le veuille. J'étais en train de rater une toile, je me désolais, puis je me suis aperçu —il y avait des heures que je travaillais sur ce tableau que je croyais— que finalement si je travaillais pendant des heures, c'est que j'étais habité par quelque chose qui était beaucoup plus fort que ce que consciemment j'avais envie de faire. Probablement je devais avoir envie de faire une toile pensée avec une technique habituelle, comme celles que je croyais avoir réussi ces temps derniers. J'ai alors pensé : «Je ne suis pas masochiste au point de travailler pendant des heures sur quelque chose qui me déçoit à ce point. Je suis probablement en train de faire une autre chose». Et comme j'étais épuisé, je suis allé dormir. Quand je suis revenu voir ce que j'avais fait, je me suis aperçu que je ne travaillais plus avec du noir, mais avec la lumière reflétée par le noir. Je ne m'en étais pas rendu compte. Sans doute, depuis les bronzes, quelque chose m'habitait sans que je le sache. Mais je mets un point d'interrogation, je n'en sais rien.[458]

[457] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos. Op. Cit.* p. 79-80.
[458] *Ibid.*, p. 80.

Figura 106: *Bronze*. Pierre Soulages, 1976.
Musée Soulages, Rodez

Es tracta d'una experiència que comparteix característiques rellevants amb els processos de transformació provocats per les visions místiques. El procés de transformació i la forma artística que sorgí d'aquella experiència apareguda per la visió de la llum reflectida en una pintura errada, s'abordarà des de la perspectiva de l'experiència reveladora i la seva comunicació negativa, com ha desenvolupat aquesta tesi sota la noció d'*iconofania* i *art iconofànic*.

Amb la distància del temps, el mateix Soulages considerava que aquella experiència trencadora havia esdevingut alguna cosa més enllà del formalisme del color negre. De la mateixa manera ho va dir un altre moment: «Désignant ainsi un autre champ mental que celui du simple noir».[459] La descripció que va fer d'aquella ruptura succeïda a partir d'una visió sobtada del negre de la seva obra encaixa perfectament amb la definició de la *iconofania* que ha desenvolupat aquesta tesi i ajuda a demostrar aquest procés visionari i el seu sorgiment artístic en l'actualitat per esdevenir un *ancoratge ontològic*. Aquesta *iconofania*, com a epistemologia essencial —encara que Soulages no la definís ni la considerés d'aquesta manera—, va esdevenir el seu motor creatiu per *representar-la* persistentment i continuada els seus darrers quaranta-tres anys de carrera, des de 1979 fins a 2022. Durant aquest període, es

[459] Pierre Soulages al prefaci de Mollard-Desfour, Annie. (2005). *Le Dicctionaire des mots et expressions de couleurs. Le noir*. Paris: CNRS Éditions. p. 14.

va dedicar de manera gairebé exclusiva a produir pintures completament negres. La major part bolcaven la pintura sobre una tela col·locada al terra i, sense cap idea preconcebuda, creaven diferents relleus, textures o les seves característiques estries, amb raspalls, escombres, brotxes o altres eines que ell mateix es feia per buscar una orientació en el buit del negre que havia preparat. En altres paraules, com un ritual, cada dia posava les condicions perquè succeís de nou i espontàniament aquella *iconofania* de 1979:

> Je me méfie beaucoup de ces «schémas préexistants» dont vous parlez: ils me paraissent correspondre à une conception idéaliste de la peinture. Je ne travaille pas ainsi. Je pars d'une première touche: cette proposition, susceptible de multiples développements, provoque un dialogue et les choix successifs d'où naissent peu à peu la poésie et la signification du tableau. Ces choix dépendent et répondent d'une certaine manière d'être dans le monde. Il n'y a pas de «schémas préexistants», j'apprends ce que je cherche en peignant.[460]

Figura 107: *Peinture 202x453 cm, 29 juin 1979*. Pierre Soulages, 1979.
© Adagp, Paris. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn

Aquest pintor posava sempre l'accent en el primer contacte, tant en la creació de l'obra com en la seva recepció, suggerint, novament, la *representació* d'aquella *iconofania* fundacional:

> […] J'attache beaucoup d'importance au premier contact avec un tableau. Une des tares de la diffusion de l'art par la reproduction, c'est d'enlever une partie du choc qui est le premier contact. Dans mes accrochages, je m'arrange pour que l'on aborde le tableau de face, pour qu'il affronte le regard. Je n'aime pas voir d'abord les tableaux de côté, en perspective, comme cela arrive parfois sur les murs de certains musées…[461]

[460] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos. Op. Cit.* p. 28-29.
[461] *Ibid.*, p. 119. Vegeu l'apartat 1.1.5 en el qual es tracta l'experiència visionària i l'acte creatiu, p. 127-132.

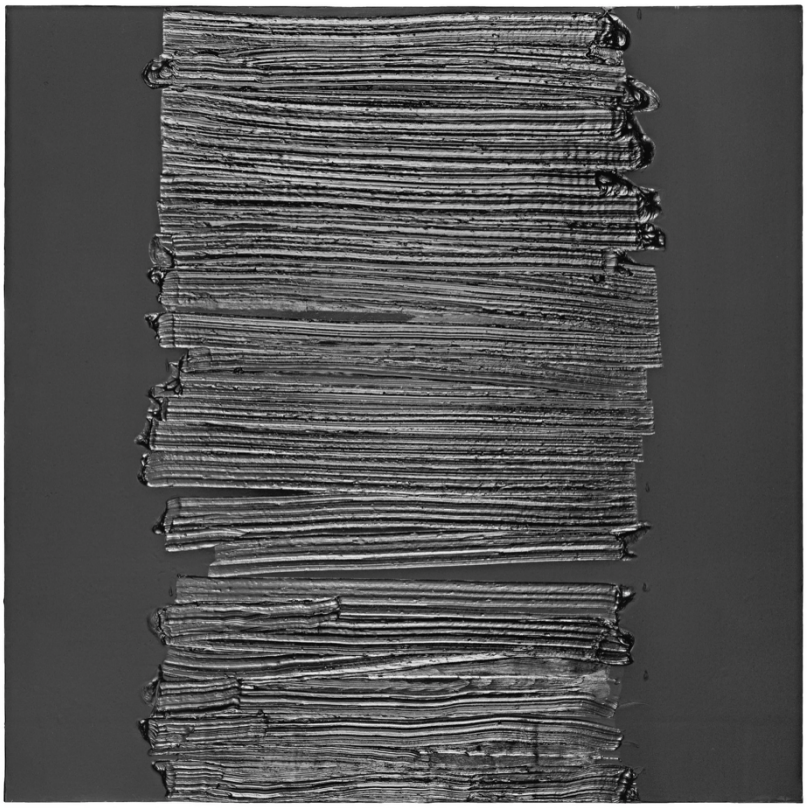


Figura 108: *Peinture 175x175, 18 aout 2018*. Pierre Soulages, 2018.
Col·lecció privada. © Archives Soluages. Adagp, Paris 2023.

L'*outrenoir* —o més enllà del negre— apareixia en les diferents composicions d'estries, ratllades o blocs de textures negres, on ell atrapava la llum secreta vinguda del negre, com ho explicava anteriorment: «Mon instrument n'était plus le noir mais cette lumière secrète venue du noir. D'autant plus intense dans ses effets qu'elle émane de la plus grande absence de lumière».[462] Com s'ha dit, Soulages va parlar molt extensament de la seva obra, però sempre des d'una perspectiva formal o matèrica, mai va voler comentar la significació espiritual o religiosa que podia sorgir de la seva obra, la qual sense afirmar-la ni negar-la, li feia adoptar una actitud de respecte similar a la de Mark Rothko quan convidava tothom a veure la seva obra sense fer distincions entre qui volgués tenir una experiència del sagrat o del profà, com s'ha analitzat anteriorment.[463] Aquest respecte humil, juntament amb la seva inacabable loquacitat sobre la forma i l'experiència creativa sense anomenar el contingut de l'obra més enllà de «cette lumière secrète venue du noir»,[464] connecta amb la persistent negació de la tradició apofàtica.

[462] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos. Op. Cit.* p. 59.
[463] Vegeu la p. 371.
[464] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos. Op. Cit.* p. 59.

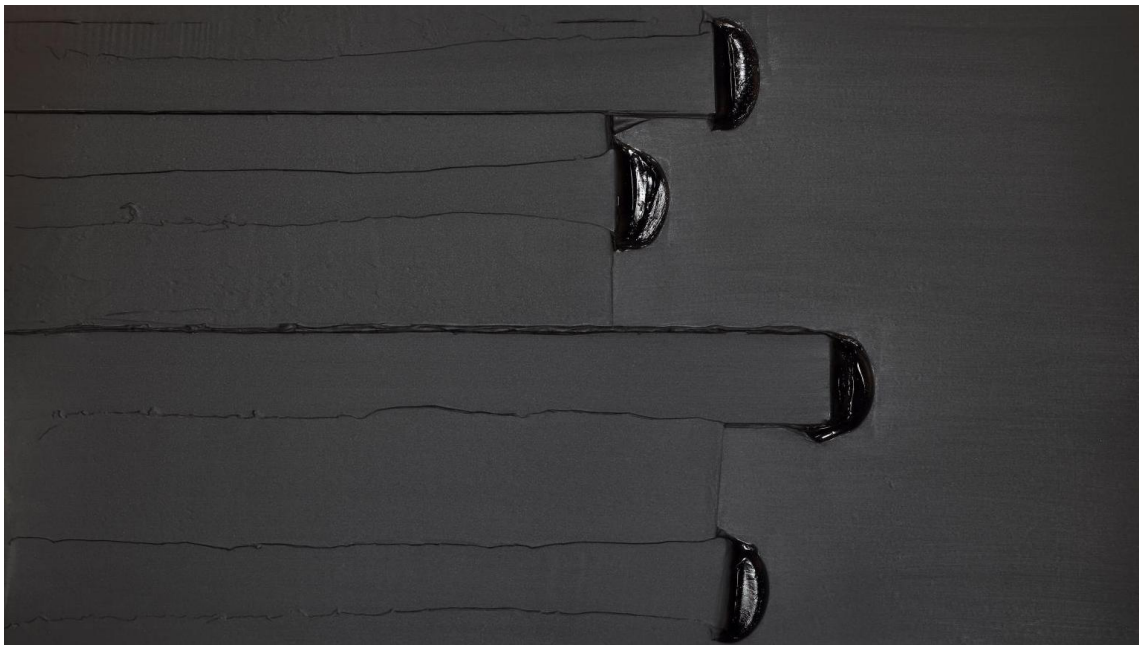


Figura 109: *Peinture 81 x 130 cm, 28 février 2019*. Pierre Soulages, 2019.
Col·lecció particular. Adagp Paris 2023. © Archives Soulages.

[…] Dans mes tableaux actuels, c'est la matière qui, suivant l'orientation et la structure fait voir des gris. Si elle est fibreuse et orientée dans une certaine direction, elle paraît, sous certains angles de vision, plus claire qu'une autre qui est fibreuse et orientée dans une autre direction, ou qu'une autre qui est lisse. C'est la matière même qui crée la lumière. Ce qui est finalement cohérent avec les premières peintures que je faisais en 1947 où c'étaient les réactions du fond blanc du papier ou de la toile avec le noir qui me guidaient. La lumière venait aussi de la toile mais différemment. Je m'efforçais de ne pas trop tenir compte de la trace noire de mon pinceau, de ne pas trop la regarder, mais d'observer la réaction du fond à côté. C'était le vide ou le fond, qui me guidait. Tout venait de là. Si la transmutation était parfois quelque chose de tout à fait aléatoire, c'est toujours du tableau qu'émanait la lumière. Ce qui m'intéresse dans les peintures récentes dont je vous parlais précédemment, c'est aussi la qualité des gris qu'on obtient. Non pas la division du ton impressionniste qui est faite touche par touche, mais la division du ton venue des multiples stries de la brosse, et qui est la division de la lumière. Chaque strie a une intensité de lumière différente. La surface est alors composée d'une série de lignes de reflets d'intensité lumineuse différente qui crée, par mélange optique, une qualité de gris particulière. Quelque chose qu'on ne peut obtenir par d'autres procédés et qu'on ne peut reproduire en photographie. Voilà qui me passionne, cette façon dont la photographie est mise en échec par la peinture. C'est ennuyeux pour le côté reproduction, mais je n'en suis pas mécontent car je me dis que je touche à quelque chose de spécifique qui ne passe pas à l'image.[465]

[465] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos. Op. Cit.* p. 120-121.

Figura 110: *Peinture, 162 x 724 cm, novembre 1996*. Pierre Soulages, 1996.
Oli sobre tela. © Archives Soulages.

En conclusió, la concordança de l'aparició de la primera *imatge iconofànica* de Soulages el 1979 amb les característiques d'una visió o rapte místic, al fixar dia i hora i centrar la resta de la seva vida en recrear aquell moment, porten a sostenir que Soulages va viure una experiència visionària de caràcter místic. També es fa evident la vinculació d'aquest treball amb la nit mística, no només amb l'obscuritat sufí del sol de mitjanit, sinó amb la poesia visionària de místics com Sant Joan de la Creu o Johannes Tauler. Finalment, el desbordament del llenguatge del període *outrenoir* per acostar-se a aquest coneixement a través del *llindar metacromàtic* traça paral·lelismes amb el comportament místic expressat en el pensament del primer Wittgenstein, com s'ha analitzat al capítol 1.

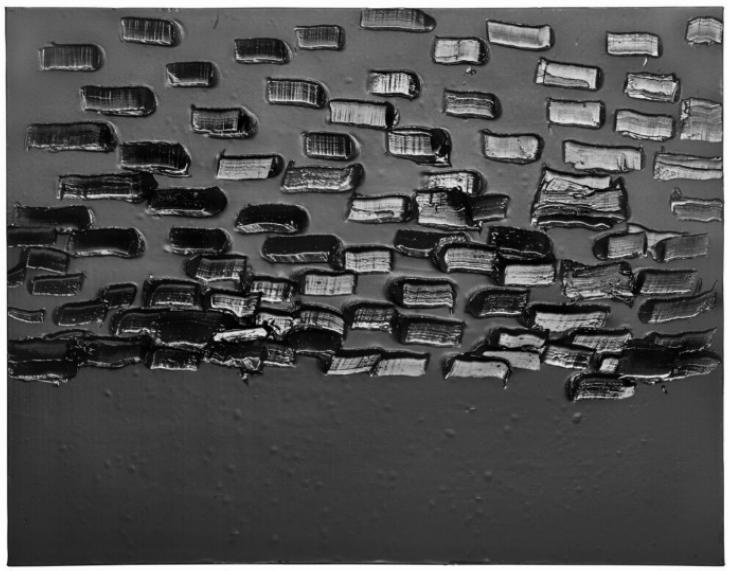


Figura 111: *Peinture, 102 x 130 cm, 15 mai 2022*. Pierre Soulages, 2022.
Acrílic sobre tela. © Archives Soulages.

El 15 de maig de 2022, Pierre Soulages va poder completar la seva última pintura amb l'ajut de qui va ser el seu assistent durant quaranta anys, Dan McEnroe. El pintor va crear l'obra a l'edat de cent dos anys a la seva terrassa de Seta amb vistes al mar després de quarantatres anys pintant únicament obres outrenoir i setanta-sis anys de carrera artística buscant què hi ha en el *llindar metacromàtic* del negre.

Figura 112: *Setanta mil vels X*. Joan Villaplana, 2022-26
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 110×110 cm

4.3
LA LLUM BLANCA

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

La llum va aparèixer en tots els pobles de l'Àsia Central i va arribar als monoteismes.

> Aquesta manifestació serà revelada en els temps fixats pel qui és el benaurat i l'únic sobirà, el Rei dels reis i el Senyor dels senyors,**16** l'únic que posseeix la immortalitat i habita en una llum inaccessible, aquell que cap home no ha vist mai ni és capaç de veure. A ell l'honor i el poder per sempre. Amén.[466]

Aquesta és la llum divina a la qual Moisès va confrontar-se a l'haver de transmetre-la al poble sense poder fer-la visible:

> El poble es mantenia lluny quan Moisès es va acostar al núvol espès on Déu era present.[467]

Tanmateix, la llum que va contemplar Moisès al mont Sinaí fou un núvol, una tenebra lluminosa. I aquesta és la que va donar peu a la tradició apofàtica en les cultures monoteistes de la mà de Pseudo-Dionís l'Areopagita, com s'ha introduït en l'apartat 1.2.2.1:[468]

> Trinidad supraesencial, Sumo Dios, Suprema Bondad, guardián de la sabiduría divina de los cristianos, condúcenos a la más desconocida, la más luminosa, la más alta cumbre de las Escrituras místicas; allí están ocultos, bajo las tinieblas más que luminosas del silencio que revela los secretos […] los simples, absolutos e inmutables misterios de la teología, que resplandecientes desbordan su abundante luz en medio de las más negras tinieblas y en ese lugar totalmente intangible e invisible inundan de hermosísimos fulgores a les mentes deslumbradas.[469]

En el cromatisme sufí, la llum és el símbol absolut de l'U. Prenent l'anterior anàlisi sobre la llum negra d'Antoni Gonzalo Carbó, aquest autor afegia que l'artista musulmà transforma el material per modelar la vibració lluminosa, com passa en la pobresa extrema de les primeres mesquites amb l'ús del color blanc. Aquesta llum blanca porta a un enlluernament cec:

[466] 1 Timoteu 6:15-16
[467] Ex 20,21
[468] Vegeu les p. 157-171.
[469] Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI d.C/2002). *La teología mística. Obras completas*. Madrid: BAC. p. 245.

> La ceguera se puede convertir en videncia. Cuando todo lo visible se reduce a nada, ¿qué es lo que queda por contemplar? Cuando los ojos carnales se quedan ciegos, los ojos del alma están totalmente abiertos, pues ven a través del velo rasgado, más allá de las apariencias, más allá del cual reina la Unidad. Ésta es la morada espiritual donde la mirada de aquel que contempla la belleza del testigo de contemplación (šāhed), en el espejo que es el ojo interior, el ojo del corazón, no es diferente a la mirada misma de ese testigo: «Yo soy el espejo de tu rostro; por medio de tus ojos contemplo tu rostro». El contemplado es el contemplador, y recíprocamente. El secreto de esta reciprocidad mística, cuya paradoja no puede expresarse mejor en términos de luz […][470]

El secret d'aquesta reciprocitat mística que s'expressa paradoxalment en termes de llum, segons Antoni Gonzalo, condueix a l'home de llum del qual parlava Henry Corbin. Segons aquest, el místic té la percepció sensible d'aquesta irradiació de llums procedents de tota la seva persona. Quan cau el vel davant la realitat total de la persona, es percep el tot amb tot al cos. L'obertura de la visió interior (*baṣīra*) s'estén per tot el cos com a reminiscència del «sol mirall de mitjanit»:[471]

> Naŷm al-Dīn al-Rāzī lleva la tentativa hasta el límite su concepción del «hombre de luz»:
>
> Si esta luz se eleva y el hombre interior enteramente puro alcanza el grado del sol o de varios soles, el místico no conoce ya ni este mundo ni el otro, no ve ya nada más que su propio Señor bajo el velo del Espíritu; entonces su corazón es luz, su cuerpo sutil es luz, su envoltura material es luz, su oído, su vista, su mano, su exterior y su interior, son luz, su boca y su lengua son luz.[472]

A l'Extrem Orient, la llum es matisa i no existeix la metàfora de la revelació divina. A diferència de la verticalitat de la llum occidental, a l'Orient Llunyà la llum difusa de les boires condueix a la primera de les seves veritats, la vacuïtat, origen del seu pensament espiritual, i es torna horitzontal a través de la difusió que se'n fa amb materials com el paper d'arròs en l'arquitectura. La noció sagrada és horitzontal a través del buit que genera, a diferència de la sacralitat occidental sustentada per la llum reveladora. Es tracta d'una llum que es difumina suaument i se li lleva tot contrast per poder mostrar la *indiferenciació*, en paraules de Byung-Chul Han. Al seu assaig *Absència*, aquest pensador d'origen coreà exposa que el que diferencia notablement Occident i Orient són els *topoi* essència i absència. Segons 老子 Laozi, «un bon caminant no deixa petjades»: no té rumb ni intenció, es fon totalment amb el camí que no porta enlloc. El *topos* fonamental de l'Extrem Orient no és el Ser, sinó el camí, el 道 *dao*. Allà

[470] Gonzalo Carbó, Antoni. (2025). "Contemplando el «cielo espiritual» (āsmān-e rūhānī) desde el «desierto de la aniquilación» (bīyābān-e fānā): Asemanastán. La tierra de los cielos (2020), Toni Serra Abu Alí)" a Álvarez-Blanco, Pilar; Villota Toyos, Gabriel. (Coord. i Ed.). (2025). *Abrir la visión. El legado de Toni Serra *) Abu Alí*. Santander: La Vorágine. 260-61.
[471] Corbin, Henry. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid: Siruela. p. 100.
[472] *Ibid*., p. 120.

no hi ha una teleologia que forci a seguir un camí lineal. Per això és decisiva la diferència entre Ser i camí, entre habilitar i caminar, entre essència i absència.[473]

Segons aquest pensador pont entre Alemanya i Corea, el que caracteritza millor l'essencialisme occidental és la diferenciació en oposició a la *indiferència* de l'absència oriental; aquesta última es mostra a través de les transicions fluides, com es pot veure en l'arquitectura de l'Extrem Orient. El temple budista no està obert ni tancat. Els seus patis estan buits i separats amb portes de paper d'arròs que absorbeixen la llum, la tamisen i la paren. És llavors quan sorgeix una «llum detinguda», en paraules de Han. Una llum que no enlluerna ni té direcció:

> A diferencia de la catedral, la luz no *cae desde arriba*. Y el papel le quita a la luz toda movilidad y direccionalidad. Así, surgen aguas detenidas de luz quieta. Esta luz especial "carece de dirección", para usar una expresión taoísta. Nada es iluminado o irradiado por ella. La luz detenida, totalmente indeterminada, que se ha vuelto in-diferente, no subraya la presencia de las cosas. Las sumerge en una ausencia. El blanco es justamente el color de la in-diferenciación. El papel blanco, vacío, se opone a las coloridas ventanas con vitrales. Los colores intensifican la presencia. La luz blanca, mate, actúa como la nieve en el margen del río, que produce un paisaje de ausencia, de in-diferenciación. Esta luz de la in-diferenciación, esta entre-luz sumerge todo en una atmósfera de vacío y ausencia.[474]

Byung-Chul Han sosté que al llunyà Orient el què és bell no rellueix, ni és el que el que és transparent i cristal·lí, sinó el que és mat, nuvolós, translúcid i ombrívol.[475] En la il·luminació, Han hi veu la diferència contrastada entre l'espiritualitat oriental i la mística occidental de la llum i de la metafísica de la llum, on aquesta potencia la presència:

> El lejano Oriente tiene una relación muy reservada con la luz. No existe esa luz heroica que busca diezmar la oscuridad. Luz y oscuridad, antes bien, se arriman una a otra. Esta in-diferenciación entre luz y oscuridad también es característica de la pintura con tinta del budismo zen. El blanco mate del fondo es uniformemente claro. Las figuras parecen estar solo para realzar el blanco del papel. Tierra y cielo, montaña y agua fluyen uno en otro. Surge un paisaje flotante vacío. En los cuadros, además, la luz no tiene dirección. Y cubre el paisaje con una atmósfera de ausencia. El cielo y la tierra son uniformemente claros. No es evidente dónde termina la tierra y dónde comienza el cielo; dónde termina la luz y dónde comienza la oscuridad.[476]

François Cheng sosté que l'exponent màxim de la bellesa a la Xina es mostra a les muntanyes quan, entre els núvols, s'obre una clariana efímera i sorgeix un cim. Tots els grans

[473] Han, Byung-Chul. (2019). *Ausencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. p. 18-19.
[474] *Ibid*., p. 42-43.
[475] *Ibid*., p. 56.
[476] *Loc. Cit*.

poetes i pintors xinesos han representat les 黄山 Huangshan, les 华山 Huashan o les 庐山 Lushan, entre altres muntanyes taoistes esperant aquest moment. Aquestes últimes, les muntanyes 庐 Lu, conegudes per les seves boires i núvols, són les que van inspirar dos versos cèlebres del poeta del segle IV 陶淵明 Tao Yunming que capten de manera senzilla com els xinesos entenen la bellesa, segons Cheng:[477]

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

A l'Extrem Orient, la bellesa és epifania que sorgeix de cop, habitualment en el blanc. Un blanc que filtra, com fan els núvols. Un filtre similar al vel que, com s'ha esmentat anteriorment comentant la sèrie d'obres *Setanta mil vels* al tractar el simbolisme del حجاب *hijab* islàmic, pot ser l'intermediari necessari per accedir al coneixement: el vel tamisa la llum per fer-la perceptible.

La pintura monocroma 단색화 Dansaekhwa de Corea del Sud aporta alguns referents d'apofàtica oriental i contemporània en el *llindar metacromàtic* del blanc. Es pot destacar com 조용익 Cho Yong-ik feia la teles esborrant, en lloc de dibuixar-les, per fer sorgir el buit. 정창섭 Chung Chang-sup creà papers blancs i negres damunt de teles posant-hi la polpa, com si fos el formador de fer paper, per aconseguir diferents textures amb el buit com a contingut. 정상화 Chung Sang-Hwa creava pintures blanques amb formes geomètriques repetitives i sense fi. Per fer-ho, feia diferents emprimacions de blanc sobre la tela per, un cop seques, crear les línies de trencament que formaven estructures de tessel·les amb una espàtula coberta amb una manta. Aquests patrons, que no volia que sortissin del pla de la pintura ni generessin cap tipus d'il·lusió tridimensional, corresponien a la respiració, 기 *gi* en coreà, que correspon al 气 *qí* xinès, alè vital i etern com a base de l'univers taoista equivalent a la प्राण *prāṇa* hindú.

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

Figura 113: 정창섭 Chung Chang-sup al seu taller, 1993.
©The Estate of Chung Chang-Sup /Cortesia de la Galeria PKM.

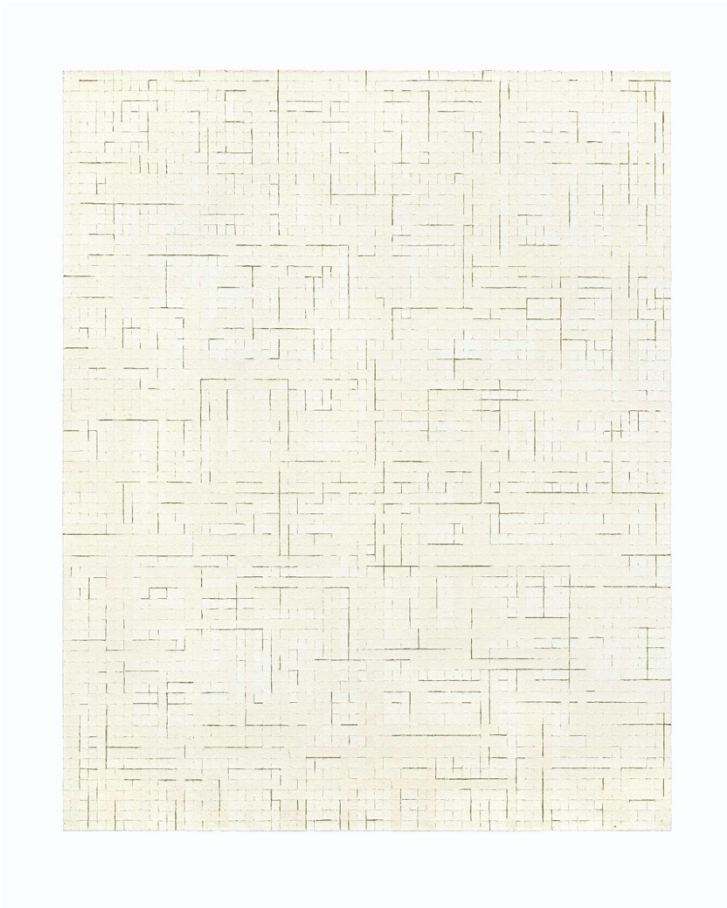


Figura 114: *Untitled 017-10-25*. 정상화 Chung Sang-Hwa, 2017.
Acrílic i caolinita sobre tela, 227.3 x 181.8 cm
Gallery Hyundai, Seül.

L'exploració d'aquests patrons geomètrics en el buit del *llindar metacromàtic* blanc són similars als que va explorar en el paper Agnes Martin al llarg de la seva carrera.

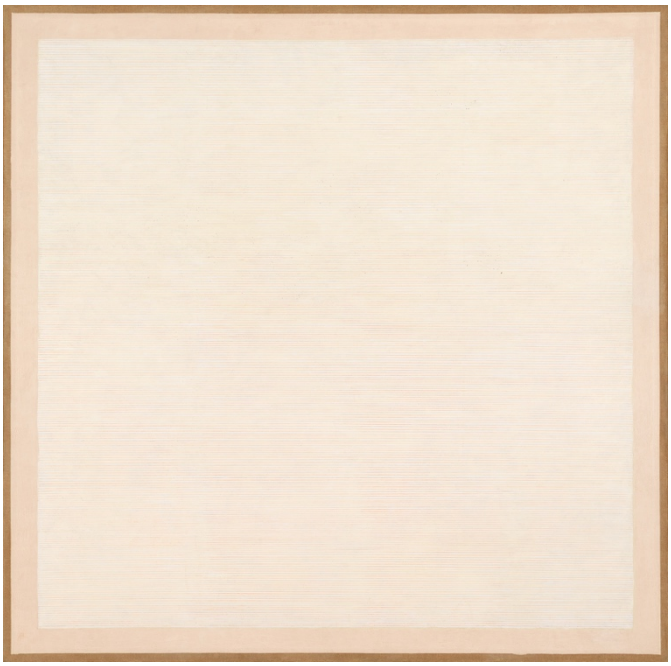


Figura 115: *Milk River*, Agnes Martin, 1963.
Oli i llapis sobre lli, 182,9x183,5 cm. Whitney Museum of American Art.

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

Figura 116: San Julián de Castilseco, La Rioja.

L'any 1986, Pierre Soulages va rebre l'encàrrec de l'estat francès, sota el Ministeri de Cultura de Jack Lang, de crear uns nous vitralls per a l'església de l'abadia romànica de Santa Fe de Concas, a l'Avairon, espai conegut des de l'infància per Soulages perquè és a trenta quilòmetres de Rodés, ciutat natal del pintor. Després d'anys d'espera i molta investigació, l'any 1994 van ser col·locats cent quatre nous vitralls que, contra la por popularitzada de pensar que Soulages convertiria Concas en un espai obscur atès que era el pintor del negre, generaven una llum blanca amb un extraordinari joc entre translucidesa i opacitat, a cavall de la tradició europea de la llum directa de les esglésies i la concepció taoista de la llum difusa. Cal tenir present igualment la tradició romànica de fer els vitralls d'alabastre, els quals aconseguien aquesta llum blanca tènue.

Figura 117: Vitralls de l'església de Santa Fe de Concas.
Pierre Soulages, 1994.

En el procés investigador, Soulages va treballar amb els investigadors del centre de recerca de Saint-Gobain a Aubervilliers, prop de París. Després d'una extensa varietat de proves amb diferents composicions de vidre, van assolir un material vítric que combinava grans de vidre conglomerat i grans cristal·litzats, el qual acomplia les exigències de Soulages pel que fa al grau de translucidesa i opacitat que buscava per Concas. Des de dins s'obtenia la llum blanca i filtrada sense veure l'exterior. Des de fora quedava l'interior amagat. El vidre va ser creat a Alemanya, i els vitralls, al taller del mestre vidrier de Tolosa Jean-Dominique Fleury.

En entrar a l'església, el peregrí percep una llum aturada i de múltiples cromatismes segons avança el dia. Aquesta predisposició a rebre la llum en un espai amb la seva infinita varietat molt probablement és la que va viure com a *iconofania* el 1979 sobre una tela negra i que el va fer emprendre la recerca creativa de l'*outrenoir*, el *llindar metacromàtic* del negre. A Concas explora, per primer cop, el *llindar metacromàtic* del blanc.

Figura 118 i 119: Vitralls de l'església de Santa Fe de Concas. Façanes nord i sud. Pierre Soulages, 1994.

Figura 120: ***Màndorla I.*** Joan Villaplana, 2019
Escultura d'alabastre, 38×12,5×13 cm.
Centre d'Art Contemporani i Sostenibilitat, CACiS, Calders.

Figura 121: ***Màndorla II***. Joan Villaplana, 2019
Escultura d'alabastre de dos components (50×11,5×15 cm).
Les dues peces generen una cavitat de llum natural dins l'altra.

Figura 122: Whiteout. Anish Kapoor, 2004.
Fundaçâo de Serralves, Porto.

El *llindar metacromàtic* del blanc ha sigut indagat actualment per Anish Kapoor. En iniciar la seva retrospectiva presentada el 2018 a la Fundaçâo de Serralves de Porto, l'espectador topava amb un prisma rectangular fet de fibra de vidre i pintat de blanc. Aquesta peça tenia la particularitat de generar la il·lusió d'una profunditat insondable a cada un dels seus costats. El visitant es trobava amb l'efecte òptic d'aprofundir en un blanc fons i infinit sense ser capaç de percebre on s'acabava, que, evidentment, no podia ser gaire endins, donades les dimensions del prisma. Vist lateralment, amb la vista de la figura 122 que acompanya aquest text, semblaria mostar un buit que penetrava fins al centre. A través d'aquesta obra, Kapoor intenta anar més enllà de la física òptica per proporcionar una percepció d'un absolut en el buit. La vacuïtat és imperceptible perquè, precisament, no és res. L'obra proporciona una imatge negativa del buit i aboca l'espectador al sentiment del sublim.

De forma positiva i negativa, aquest és el *llindar metacromàtic* blanc que va explorar en obres com *When I am Pregnant* o *White Dark*.

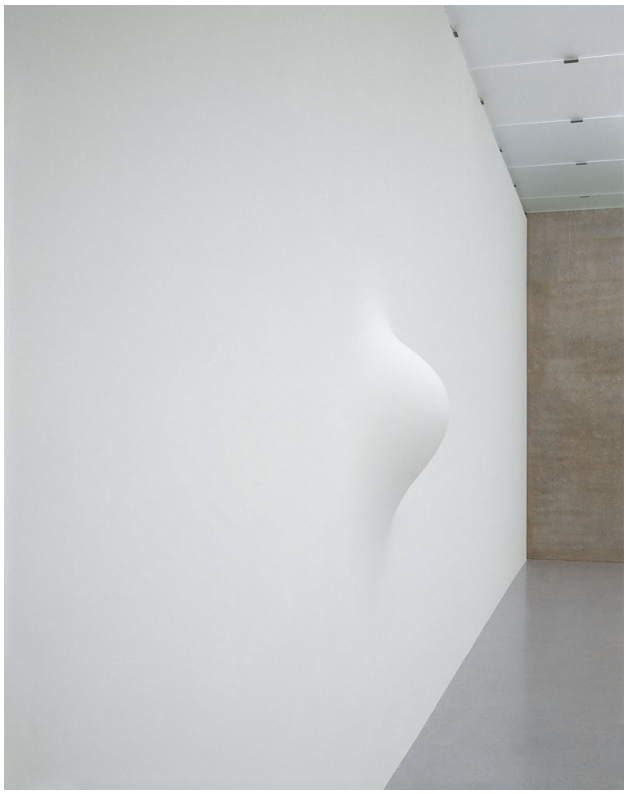


Figura 123: *When I am Pregnant*. Anish Kapoor, 1992.
Col·lecció Fundació la Caixa.

Figura 124: *White Dark VI*. Anish Kapoor, 1999.
Fibra de vidre i pintura, 300x300x140 cm.

Figura 125: ***Setanta mil vels VI.*** Joan Villaplana, 2019
Seda natural, 175×175×175 cm.
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 126: *Biunitat II*. Joan Villaplana, 2019
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 30×30 cm.

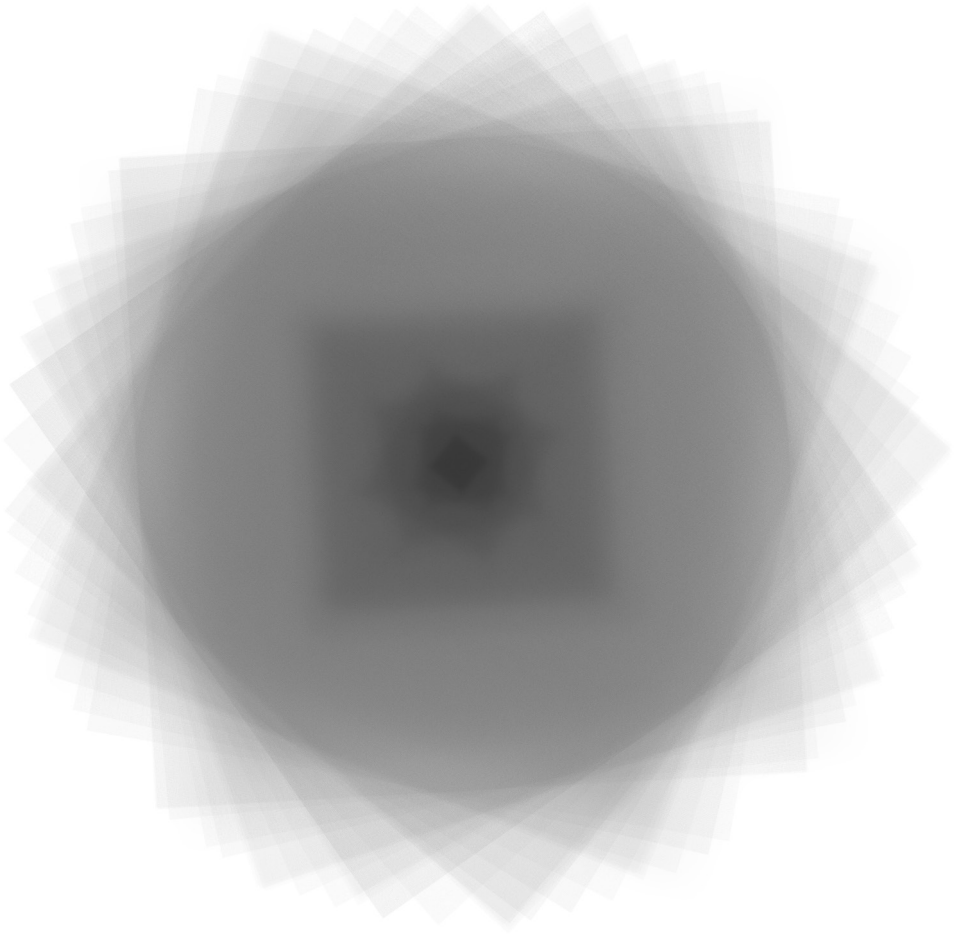


Figura 127: ***Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu II.*** Joan Villaplana, 2022-26
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 110×110 cm

4.4
CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 4

CONCLUSIÓ 4.1:
LLINDARS METACROMÀTICS

Més enllà dels colors hi ha el negre i el blanc, *metacolors* que, expressant l'un l'absència de tots i l'altre la plenitud, són imperceptibles, inaprehensibles i irreproduïbles. En la seva forma pura són una quimera cromàtica, una il·lusió absoluta mai assolible per l'ésser humà, el qual només podrà acostar-s'hi a través de les seves impureses mínimament perceptibles. Aquests tons de grisos de molt alta claredat pròxima al blanc i els tons de pronunciada profunditat propers al negre, els quals assenyalen la llum pura i l'obscuritat absoluta, el Ser i el no-res, aquí són anomenats *llindars metacromàtics*.

Acostar-se als *llindars metacromàtics* porta en si la voluntat d'acostar-se a la impossible captació i representació d'un absolut, tal com s'escapa a l'intel·lecte l'aprehensió de l'etern, l'u i l'infinit que signifiquen la vacuïtat, el Déu i el Ser, nocions numinoses i inefables. Com en aquestes nocions, la cognició humana contamina la seva puresa tacant el blanc i el negre amb el seu soroll visual o mental per donar una percepció condicionada al subjecte, de la mateixa manera com passa amb el silenci o el buit, altres quimeres d'assoliment místic. El negre i el blanc són *metacromatismes místics*, *metacolors numinosos*. Aquest és l'espai apofàtic en el qual la llum es manifesta, on es presenta la *iconofania*, la qual potser és representada negativament a través de la mà de l'artista explorant la seva *ombra cromàtica*.

El no-saber com a transcendència incognoscible de tantes tradicions místiques apofàtiques es troba en el *llindar metacromàtic*, no en la llum directa que aporta coneixement recte. La veritat judeocristiana és revelada i mediada als humans a través dels profetes que no la poden desvelar directament, sinó que cal que hi posin un vel entremig, com el de Moisès o el de Mahoma. La llum directa només pot ser sostinguda per aquests escollits, la resta d'humans tan sols poden aproximar-s'hi a través del *llindar metacromàtic*, un àmbit que no es pot sobrepassar i a partir del qual s'entra en l'inaprehensible i irrepresentable. Com s'ha vist, aquest és el motiu pel qual neix la iconoclàstia i la via negativa resta com a l'únic accés possible mostrant l'ombra del que no pot ser mostrat, el seu *llindar metacromàtic*. Allà és on pot ser intuït Déu, el Ser i el no-res, perquè no es poden representar per la seva indivisibilitat

d'absoluts, ja que la imatge implica divisió. Els últims colors de l'arc cromàtic són els que configuren l'estètica negativa. D'aquesta manera, la veritat transcendent és difusa i confusa, s'ubica a l'ombra del negre i el blanc, en la difusa llum negra i llum blanca, espai del que és invisible. Allà és on s'ubica el Ser, neix la *iconofania* i, posteriorment, el llenguatge artístic, musical i poètic. El *llindar metacromàtic* és on pot ser percebuda l'*esfera existencial* abans de la seva dissolució per reintegrar-se al Ser.

El *gir teofànic* que va dur la revolució moderna va conduir l'art religiós a explorar de manera abstracta el *llindar metacromàtic*. La nova síntesi teològica i ontològica que va comportar el trànsit del Déu al Ser, en la manifestació d'aquest últim de manera immanent, ja no podia ser narrat per la teologia ni pels seus teòlegs; tampoc pels filòsofs i el seu ser conceptualitzat. Això implicava que tampoc podia ser representat per l'art sacre tradicional, basat en la figuració d'uns ídols que ja no connectaven amb l'*homo religiosus* secularitzat en el pla conscient. Encara menys en la seva versió moderna, el conceptualisme artístic que volia parlar de la seva veritat a través de nocions intel·ligibles i seculars obviant la dimensió espiritual humana. Com s'ha dit, el Ser és espai per poetes, músics i artistes. En la confusió entre Déu i Ser, o en el trànsit d'un a l'altre que va comportar el *gir* —ara ja— *teontofànic*, va portar poetes, músics i artistes a buscar el Déu o el Ser en aquell *llindar metacromàtic i metasònic* —en el cas dels músics que explotaven el silenci— per deixar aquest futur espai a l'*ontosi* que la creativitat futura haurà de revelar. És a dir, la revelació del Ser que el pròxim art haurà de gestar.

Aquesta impossibilitat d'assolir el silenci i la no-visió, que tanmateix es poden intuir a través dels seus llindars, és el que impressiona profundament l'ésser humà i el condueix al sentiment del sublim. En altres paraules, en el no-res apareix el soroll visual, igual que en el silenci se sent el soroll acústic. Com el silenci, el negre es manté com a objectiu quimèric pel seu impossible assoliment. En el *llindar metacromàtic* del blanc, la llum rebota completament o una part ínfima és absorbida per una matèria o no-matèria. En aquest cas, l'excés de llum enlluerna i fa aparèixer la totalitat, noció igualment desafiant a la raó i imperceptible pels sentits. Només en la llum dels confins d'ambdós *llindars metacromàtics* és on apareix la combinació de sentits anul·lats i raó desafiada que permet concebre el Ser i la vacuïtat, la totalitat o l'absència, el Déu i la desaparició. L'*art iconofànic* contemporani aborda la seva representació per acostar l'*homo religiosus* a l'assumpció de la seva desaparició. Aquesta era la missió fonamental de l'art que ha estat renovada permanentment, encara més en els temps postsecular en els quals els temples i els seus oficiants han perdut la seva funció.

CONCLUSIÓ 4.2: LLUM NEGRA, SILENCI I SUBLIM

El sufisme parla de la visió mística de dos negres de molta profunditat: un a sota, corresponent a la tenebra de la infraconsciència, i l'altre a sobre, que correspon al *Deus absconditus*, el qual crea la percepció perquè és en si mateix objecte de la seva percepció i només pot manifestar-se velant-se com en estat d'objecte.

Davant la quimera del silenci i la no-visió, la pràctica de la meditació zen condueix a un estat de semisilenci i de semivisió, situació que permet penetrar en en els *llindars metacromàtics* i *metasònics*. En aquest estat tenebrós és on es pot assolir més silenci i foscor mental.

Des de les coves durant el paleolític i des dels inicis de les civilitzacions, els modes d'expressió del numinós s'ha expressat artísticament combinant la semifoscor i el silenci. Són dos estats que poden ser potenciats pel sublim. Després del *gir teofànic* modern, l'orfandat d'un Déu per representar ha conduït els artistes a buscar abstractament la manera representar aquella essència —o absència— que es resisteix a la representació. Aquest és el camí que van prendre molts artistes moderns com a anunci del període postsecular i que es pot continuar indagant avui en pintura, escultura, instal·lacions i arts visuals digitals. També en la música. La manifestació de l'*ontosi* present en aquestes obres es fa amb la triple combinació de *llindars metacromàtics* del negre, silenci i dimensió sublim traçant paral·lelismes amb la nit mística cristiana i la visió sufí. Es tracta d'una ruptura del llenguatge que pot conduir a un procés visionari.

CONCLUSIÓ 4.3: LLUM BLANCA I TRANSCENDÈNCIA

El *llindar metacromàtic* del blanc ha conduït totes les tradicions espirituals a la llum directa i transcendent monoteista i a la difusió oriental d'aquests cromatismes. Tenint present que abans del *gir teofànic* el cel estava sacralitzat, i d'aquell àmbit còsmic és d'on prové la llum solar, el blanc es va associar als déus que es van ubicar allà dalt. Consegüentment, el *llindar metacromàtic* del blanc ha constituït l'estètica negativa per acostar-se sense mostrar la plenitud monoteista.

5.
ESPAI I INFINIT

5.1 ABSÈNCIA-ESSÈNCIA: EL SAGRAT I EL SUBLIM[478]

5.1.1 EL DÉU AMAGAT RERE DEL SUBLIM

El *gir teofànic* va donar inici a la profunda revolució cultural i estètica que va significar el Romanticisme a Europa, durant el pas del segle XVIII al XIX, la qual va tombar la teoria de la bellesa que, com assenyalava Władysław Tatarkiewicz, havia sigut una de les teories més prolongades de la cultura humana.[479] Aquest canvi en les convencions sobre l'art i la bellesa produït arran de la transformació del pensament a causa de l'enaltiment de la raó durant la Il·lustració va comportar que, a partir d'aquell moment, el pensament racional fos l'eina capaç de donar resposta a qualsevol fenomen humà o natural eludint una justificació divina davant la imminent caiguda de les teologies que seria anunciada posteriorment per Friedrich Nietzsche amb la mort de Déu. Hi havia hagut, i hi va haver, altres canvis determinants en la cultura europea, com la Revolució Científica, la Revolució Industrial i la Revolució Francesa, que van significar la fi de l'antic règim amb l'extinció de la monarquia i altres sistemes autoritaris basats en antigues creences. Aquesta revolució integral que es va gestar en una transformació profunda de les bases de l'espiritualitat europea i, com a conseqüència, en la seva organització política i social, va generar un impacte en la sensibilitat estètica occidental que encara perdura dos cents anys després. Els gustos i la creació artística d'avui segueixen alimentant-se de l'esperit romàntic, el qual es va convertir en un nou paradigma estètic per a l'art d'aquesta part del món que no ha quedat enrere en alguns dels seus aspectes més essencials.

A grans trets, aquesta seria una lectura històricament assimilada d'aquesta transformació cultural europea. Així mateix, la creença en un sistema perfecte de la raó hauria desencadenat un sentiment de llibertat i de completa independència dels sistemes teològics tradicionals a Europa que, finalment, portaria a la demolidora crítica nietzscheana. De totes maneres, com

[478] Com s'ha explicat en la introducció, aquest capítol va ser traduït en xinès i publicat a la Xina el 2022 durant el procés de recerca doctoral. El capítol aquí present és el resultat d'aquella part de la investigació i les posteriors ampliacions conceptuals per adequar-lo a la noció d'*ontosi*.
Villaplana, Joan. (2022). 缺席－本质：东西方风景美学的交汇*"Absence-Essence"*. He Yining (Ed.). 浮屿.摄影与视觉文化研究 *Floating Island: Photography and Visual Culture Studies* Vol. 1. Ningbo: Jiazazhi
[479] Tatarkiewicz, Władysław. (1976/2010). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecnos. p. 153-184.

s'ha analitzat al capítol 2 d'aquesta tesi,[480] aquesta evolució cap a la secularització era part d'un procés religiós posat en marxa a partir de l'autonomia del subjecte i la privatització de la religió que comportà la reforma luterana. Segons això, la secularització va significar el pas d'un període amb una concepció vertical i transcendent del diví a un temps durant el qual el sagrat perdura horitzontal, immanent i ocult amb un *Deus absconditus*. Un procés que, com assenyalava Mark C. Taylor, ja havia succeït altres cops en el cristianisme i estava escrit a les seves bases.[481] Aquesta transició va alterar l'antiga relació que els humans havien establert amb la naturalesa: a partir de llavors l'ésser humà ja no seria part d'aquell temps en què humà i natura van ser fruit d'una creació divina vinguda de dalt. Amb l'influx de la raó i les seves ciències, els europeus van començar a abandonar les explicacions bíbliques sobre la creació del món i aviat arribaria Charles Darwin per demostrar-ho amb la publicació de *L'origen de les espècies* el 1859. A conseqüència d'això, la convicció que la condició humana i la natura provenien de la creació divina va desaparèixer per sempre i es va començar a gestar el sentiment d'una escissió transcendental entre l'humà i la natura que afectà l'expressió artística fins a arribar als nostres dies.[482] Pensar que anteriorment l'ésser humà i la natura havien coexistit harmònicament provocà un sentiment de nostàlgia permanent cap a allò natural i antic sota la consegüent premissa que qualsevol temps passat fou millor, un tret essencial del pensament romàntic. En el subconscient col·lectiu, s'obria pas el mite d'un temps paradisíac perdut que, malgrat que no s'hagués viscut antigament, no deixava de ser una lectura del mite religiós de la caiguda del paradís per donar entrada a un temps teòricament secularitzat. A partir d'aquest moment, el sentiment de nostàlgia començà a ser una font d'inspiració constant per a la creació artística. Amb aquests profunds canvis en les concepcions culturals que prosseguiren amb la crítica nietzscheana a les teologies, els artistes europeus van començar a buscar nous vincles amb l'esfera sagrada a través de la natura, ara separada d'ells.

Arthur Schopenhauer va escriure que la seva mare li havia explicat que quan, de jove, travessava els Alps en carruatge, acostumava a córrer les cortines de la finestra.[483] Aquesta anècdota ens adverteix que, abans del Romanticisme, els europeus sentien aversió per la contemplació de les muntanyes. Una serralada com els Alps era considerada un lloc perillós i lleig. Sorprenentment, tan sols una generació després, la majoria d'artistes, escriptors i intel·lectuals quedaren absorbits per la majestuositat d'aquelles muntanyes. Avui, a Europa, tothom gaudeix de muntanyes com els Alps. Fins i tot s'hi puja, una activitat que no es

[480] Vegeu l'apartat 2.1.2, p. 222-228.
[481] Vegeu l'apartat 2.1.7, p. 249-255.
[482] Sobre l'escisió entre humà i natura d'aquell període i les seves conseqüències estètiques, vegeu Argullol, Rafael. (1983/2006). *La atracción del abismo*. Barcelona: El Acantilado.
[483] Schopenhauer, Arthur. (1799-1860 - 2022). *Correspondencia escogida (1799-1860)*. Barcelona: El Acantilado.

començà a desenvolupar fins a aquella mateixa època amb les primeres ascensions a la *muntanya Maleïda* el 1786 —avui coneguda com a Montblanc—, i que va donar inici a l'alpinisme. Durant les últimes dècades, el fotògraf alemany Andreas Gursky ha creat moltes imatges dels Alps, i avui aquestes obres són molt preuades en el mercat de l'art, fins al punt d'arribar a cotitzacions esfereïdores per a un mitjà infinitament reproduïble i sense aura, com va assenyalar Walter Benjamin.[484]

La nova relació amb la natura va comportar que els europeus comencessin a apassionar-se per la contemplació de les muntanyes i les vistes des dels escarpats penya-segats del mar. La nova sensibilitat romàntica, que va aportar un canvi complet dels gustos, ha sigut tradicionalment exemplificada amb l'obra del pintor alemany Caspar David Friedrich, el qual va il·lustrar aquesta nova concepció de la relació entre humà i naturalesa en obres com *El caminant sobre el mar de núvols*, de 1818. En el quadre apareix un home d'esquena damunt d'unes roques en un cim mirant un mar de núvols i boires entre un paisatge de muntanyes. La mirada d'aquest home expressava la nova condició de l'europeu: ara era un ciutadà autònom amb un punt de vista capaç d'admirar la naturalesa salvatge sense por gràcies a la seva superioritat moral, com s'analitzarà més endavant a través d'una de les definicions que va elaborar Immanuel Kant del sentiment del sublim.

Figura 128: ***El caminant sobre el mar de núvols*****. Caspar David Friedrich, 1818.** Oli sobre tela, 74,8 x 94,8 cm. Kunsthalle, Hamburg.

[484] Benjamin, Walter. (1935/2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Girona: Ela Geminada.

Més enllà de les noranta-cinc tesis clavades a la porta de l'església de Tots Sants de Wittenberg que van desencadenar la reforma luterana a partir de 1517, René Descartes va posar la primera pedra de la filosofia moderna europea el 1637, quan publicà la seva coneguda proposició *Cogito, ergo sum* (Penso, per tant existeixo) al seu *Discurs del mètode*.[485] Cap a finals del segle XVIII, Kant va finalitzar aquesta empresa filosòfica amb les seves *Crítiques* quan va ubicar el subjecte a l'origen de tot coneixement, en el que ha sigut conegut amb la metàfora del *gir copernicà*. A partir del moment que es va proposar que la ment humana, en lloc de ser una receptora passiva de percepcions, era una organitzadora activa d'experiència. Amb aquest gir, es va concebre que tot el coneixement ve mediat per la subjectivitat. Com a resultat, es va donar pas a l'ascens de la subjectivitat en l'art europeu i el paisatge va aparèixer com un gènere autònom dins de la pintura. Tot i que els pintors flamencs ja havien introduït la idea del paisatge al segle XVII creant panoràmiques obertes de paisatges de nou amb gent petita o escenes de batalles navals, en la pintura occidental precedent, com per exemple la del Renaixement, el paisatge era tan sols un petit fons darrere dels retrats, i encara més en tot l'art cristià i en l'humanitzat art del món grecollatí. Ara, per primer cop en l'art occidental, un ampli ventall d'artistes pintava paisatges sense figures humanes mostrant una naturalesa buida, que era observada per un subjecte autònom que ja no hi estava integrat.

En paral·lel a tota aquesta revolució en la creació artística, el paper de l'artista va canviar completament. Va néixer la idea del geni: l'artista que crea des de la seva originalitat amb el talent de produir idees que poden ser no imitatives. Kant va descriure el geni com «un *talento* de producir aquello para lo cual no puede darse regla determinada alguna, y no una capacidad de habilidad, para lo que puede aprenderse según alguna regla: por consiguiente, que *originalidad* debe ser su primera cualidad».[486] El primer exemple d'aquesta nova figura nascuda del Romanticisme fou el compositor Ludwig van Beethoven. Per primer cop a la història de la música europea, la seva tercera simfonia, l'*Heroica*, mostrava perfectament com un compositor descriu el seu estat anímic a través de la seva obra trencant formalment i conceptualment les normes clàssiques de composició. Es tracta d'una música composta entre els anys 1802 i 1804 que significa no només l'inici d'una nova era en l'art europeu, la del Romanticisme, en la qual l'ànima de l'artista és la columna vertebral de la creació, sinó també un acostament al sentiment del sublim a través dels moviments de tota la simfonia que anirà

[485] Descartes, René. (1637/2008). *Discurs del mètode*. Barcelona: Edicions 62.
[486] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos. §46.

desenvolupant en les seves futures creacions fins a desembocar a la *Novena Simfonia*, perfecta definició en quatre temps d'aquest sentiment.

En l'analítica del sublim, Kant deia que aquest és un plaer que neix indirectament al produir-se el sentiment d'una suspensió momentània de les facultats vitals seguida immediatament per un desbordament tant o més fort d'aquestes facultats. D'aquí deduïa que, més que plaer positiu, la satisfacció en el sublim mereix anomenar-se admiració o respecte, és a dir, plaer negatiu.[487] Una de les estratègies compositives més notòries que incorpora Beethoven per representar el sentiment del sublim es basa en la magnificació orquestral o instrumental dels temes musicals un cop presentats de manera senzilla. A part de les simfonies mencionades, l'articulació de la seva estètica de la sublimació es pot comprendre millor en temps com el primer moviment, *Allegro moderato*, del seu *Concert per piano i orquestra número 4 en sol major*, opus 58, compost entre 1803 i 1806. L'obra comença amb un tema de només cinc notes diferents, sobre els acords de tònica, subdominant i dominant, introduïts pel piano de manera prèvia a l'orquestra; aquesta aparició de l'instrument solista de manera isolada abans que sorgeixi l'orquestra ja era un fet innovador i revolucionari; fins llavors tots els concerts començaven amb la presentació orquestral per, seguidament, introduir l'instrument solista. A continuació, durant diversos compassos d'aquest temps, el tema de notes molt simples introduït pel piano i reproduït per l'orquestra a mode de diàleg, augmenta la intensitat prenent dimensions orquestrals colossals i heroiques, la qual cosa genera l'anomenada estètica de la sublimació. En aquest moment, l'oient es fa petit davant la magnificació orquestral d'un tema senzill i amb el qual havia sentit empatia al seu inici assumint-lo fàcilment, però que, en desplegar-se amb l'entrada de tots els instruments, amb ús de textura fugada i una orquestració poderosa, el deixen aclaparat. Al *Concert per piano i orquestra número 5 en mi bemoll major* opus 73, conegut com a *Emperador*, s'hi poden trobar formulacions similars, així com en diverses sonates per a piano, com la *número 23 en fa menor*, coneguda com a *Appassionata*, opus 57, la *número 21 en do major* opus 53, coneguda com a *Waldstein* i, en el seu conjunt simfònic, especialment en el segon temps, *Allegreto*, de la *Simfonia número 7 en la major*, opus. 92, composada entre 1811 i 1812, en el qual assistim a un augment progressiu de la tensió emocional en un exercici impecable d'iteració melòdica sobre un desplegament orquestral cada cop més dens i corpulent.

[487] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio. Op. Cit.* §23.

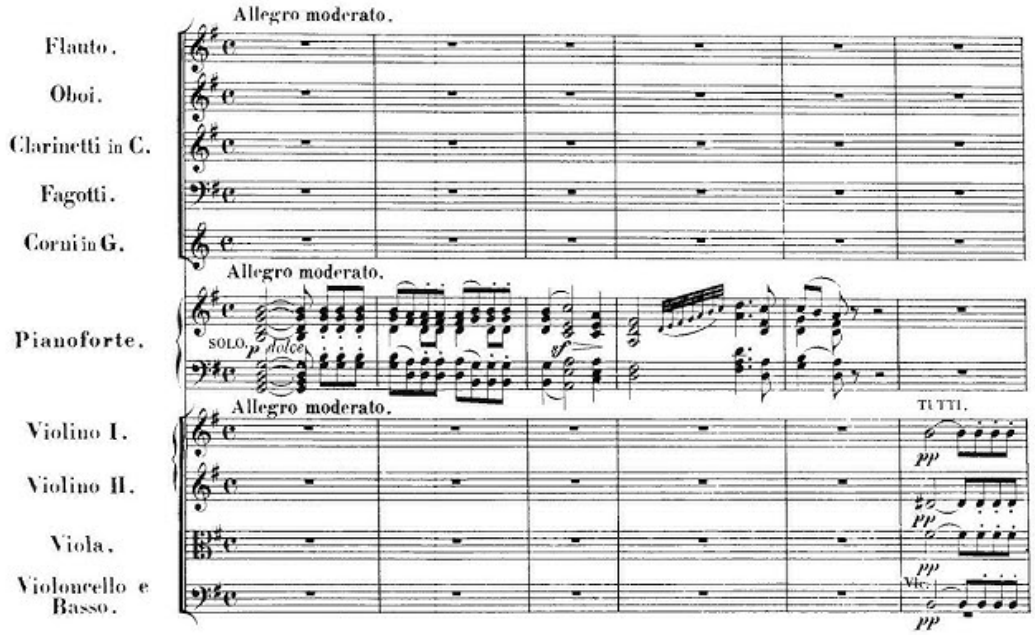


Figura 129: Inici del *Concert per a piano i orquestra número 4 en sol major*, opus 58. Allegro moderato. Ludwig van Beethoven, 1806.

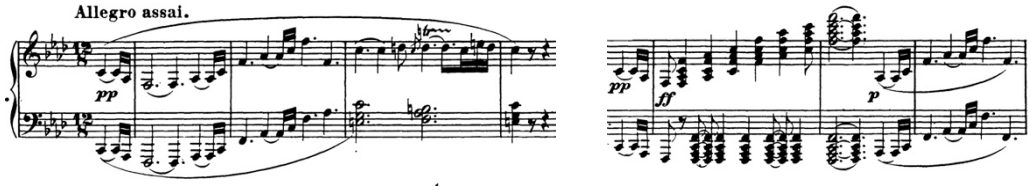



Figura 130: *Sonata número 23 en fa menor "Appassionata"*, opus 57, c. 1-4 i 17-19. Ludwig van Beethoven, 1806.

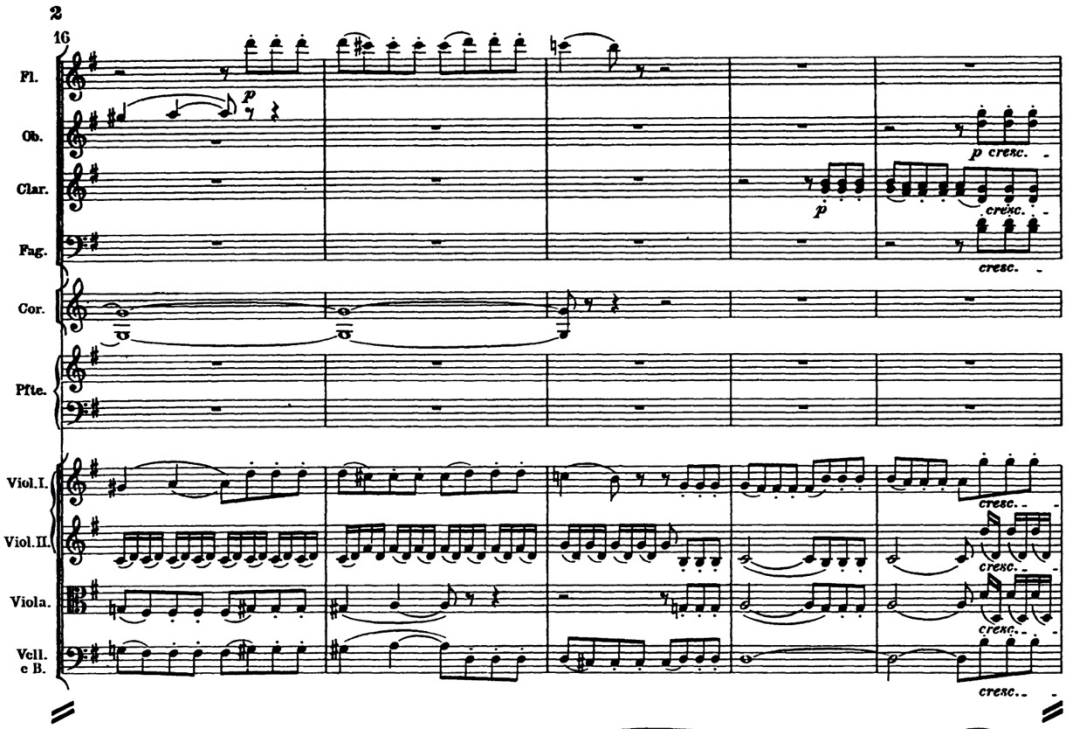



Figura 131: *Simfonia número 7 en la major*. Opus. 92. Allegreto. Ludwig van Beethoven, 1811-12.

La revolució que significà Beethoven en el món de l'art el va dur fins al punt d'esdevenir el primer artista de la història europea en tenir una paga vitalícia sota el mecenatge d'un conjunt de nobles vienesos per crear obra de forma completament lliure sense cap encàrrec específic ni cap tipus d'entrega obligada. A partir d'aquest moment, l'artista va deixar de ser un servent i la creació artística es fonamentà en l'emoció, una característica que, amb matisos, encara avui es manté. L'autonomia econòmica, l'èxit en vida i fama de Beethoven, amb capacitat de generar enormes ingressos amb les seves estrenes musicals, és molt il·lustratives del canvi de posició social de l'artista ara convertit en geni, tenint en compte les penúries econòmiques, les dificultats i el poc reconeixement en vida que van recollir predecessors seus com Johann Sebastian Bach fent de cantor i director musical de l'Església de Sant Tomàs de Leipzig els últims vint-i-set anys de vida durant els quals va composar les seves passions, la *Missa en si menor* o l'*Oratori de Nadal*, o Wolfgang Amadeus Mozart majoritàriament marginat de les grans sales de Viena després de composar obres tan transcendents com *Don Giovanni* o el *Requiem*, que va ser compost sense poder ser acabat els últims dies de la seva vida.

D'aquesta manera, la principal herència d'aquella època és el gust pel passat, l'idealisme, la subjectivitat, el geni, el paisatge i l'emoció per damunt de la raó. El crític literari nord-americà Meyer H. Abrams va explicar aquest moment amb la metàfora del mirall i la llàntia. Aquest autor sostenia que, abans del Romanticisme, la creació literària era com un mirall

reflectint el món real en un procés de mimesi mentre que, a partir del Romanticisme, la literatura se semblava més a una llàntia: la llum de l'ànima interior de l'escriptor es difonia per il·luminar el món.[488] Així mateix, tenint en compte que a l'ànima de l'artista hi pot haver pensaments bells, però també n'hi pot haver de lletjos, el món que reflectiria a partir d'ara no hauria de ser només de bellesa. La teoria de la bellesa iniciava la seva fi de la mà de la mimesi de l'antiga Grècia que havia fonamentat les arts europees durant dos mil anys per donar pas a una llarga tradició de temàtiques obscures en l'art, la música i les lletres europees que tenien com a nucli estètic el sentiment del sublim.

En l'àmbit de les lletres, aquesta senda va ser presa per escriptors com E.T.A. Hoffman, amb contes lúgubres com *L'home de l'arena*, Giacomo Leopardi o Edgar Allan Poe amb els seus contes obscurs com *El retrat oval*, *El cor delator* o *El gat negre*, entre d'altres, i una manifestació terrible del sentiment del sublim a *Un descens al Maelström*, el qual mostrarà amb la seva ficció literària el que Immanuel Kant explicà en la seva analítica del sublim com a sublim dinàmic, com es veurà més endavant.

Com Beethoven, els altres compositors van començar a tractar temes profunds, ombrívols i complexos reemplaçant la llarga tradició de la bellesa en el món de l'art. Mozart ja havia introduït l'obscurantisme, la mort, la ira i la venjança utilitzant el to de re menor en passatges com la sublimària "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen" (La venjança de l'infern em bull a dins del cor) de la Reina de la nit a la *Flauta màgica*, K. 620, al "Dies Irae" del *Requiem*, K. 626, i, emprant també la tonalitat de re menor, introduí l'ombrívol, el mal i el presagi de la mort a l'obertura de *Don Giovanni*, K. 527. Des del principi de tot, l'obertura d'aquesta òpera té un caràcter ombrívol i efereïdor marcat per la pròpia tonalitat de re menor, per l'ús dels constants *sforzati*, per la proliferació de segones menors, i per unes progressions cromàtiques amb inquietants escales ascendents i descendents de violins i flautes a l'octava que presagien sens dubte la diabòlica visita vinguda de l'altre món de l'espectre del Commendatore que s'emportarà a Don Giovanni a l'infern. Després de quatre compassos amb escales ascendents i descendents, al compàs 28 de l'obertura apareix l'acord de setena disminuïda, que conté l'interval de tríton, conegut en la teoria musical com a *diabolus in musica* o com a interval del diable, i que apareixerà novament a l'inici de la coneguda aria "Don Giovanni, a cenar teco", amb un *fortissimo* del *tutti* orquestral.

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

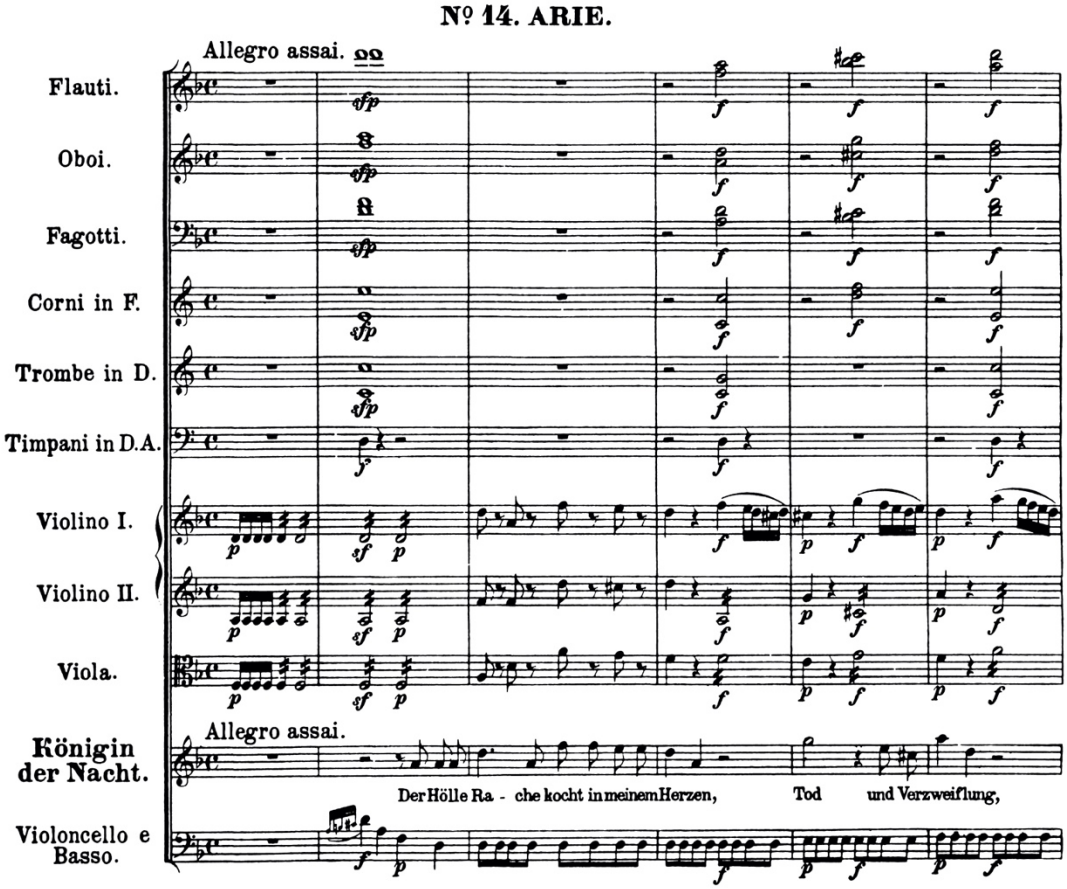



Figura 132: *Flauta màgica*. K. 620. "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen". Wolfgang Amadeus Mozart, 1791.

Aquest interval de quarta augmentada o cinquena disminuïda es troba, també, en el conegut acord de Tristany, que Richard Wagner gosà fer aparèixer de manera absolutament tematitzada a l'inici del seu *Tristany i Isolda*, WWV 90, per prefigurar la transfiguració d'amor i mort que portarien a la sublimària final "Liebestod" (Mort d'amor). L'acord del Tristany és una innovació wagneriana que situa l'oient en la dualitat entre estabilitat i inestabilitat. Aquesta ària va dur la tonalitat fins al límit del Romanticisme tardà i el famós acord del Tristany influí compositors posteriors que farien transitar la música per la mort, com Gustav Mahler a la seva *Cançó de la terra* o als *Kindertotenlieder* (Cançons als nens morts), o Richard Strauss a les seves *Quatre últimes cançons*, així com obrí la porta a l'atonalitat i va precedir i influir en la recerca posterior d'Arnold Schönberg, que portarà la música occidental del segle XX a la ruptura amb tota la tradició tonal en un episodi modern comparable a l'escissió amb la figuració que significà el naixement de l'abstracció pictòrica de la mà de Hilma af Klint o Vassili Kandinski. El 1958, el "Liebestod" de Wagner també serà utilitzat per Alfred

Hitchcock per aprofundir la transfiguració d'amor i mort a través del sentiment del sublim a *Vertigo*.[489]

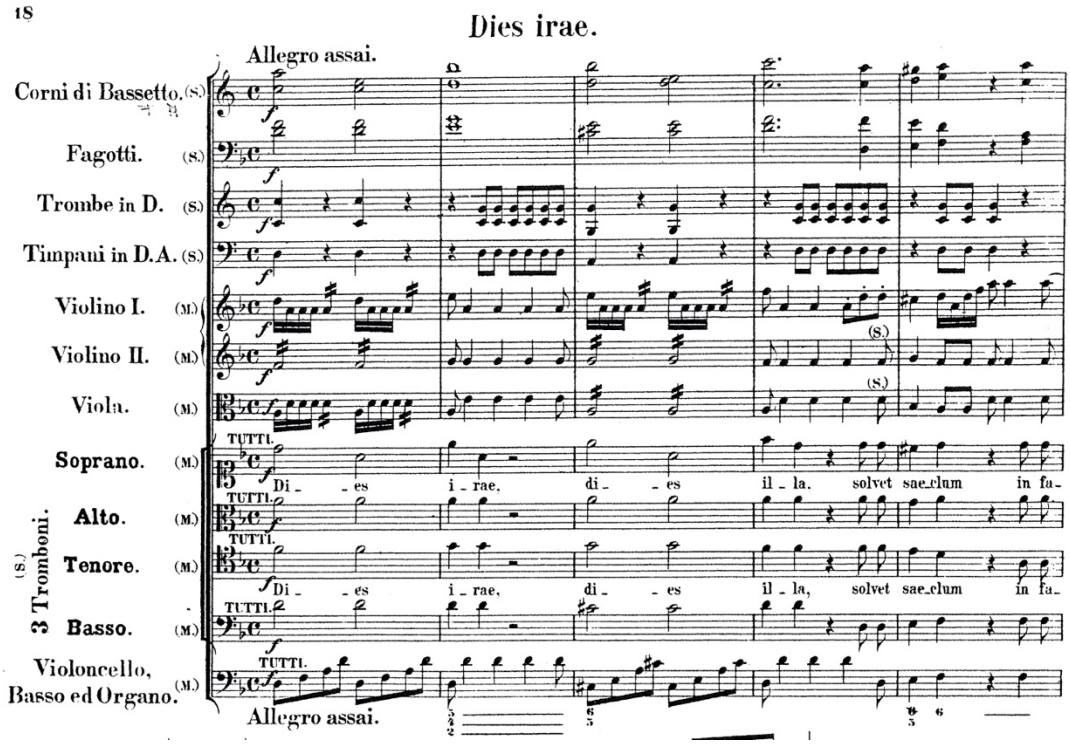



Figura 133: *Rèquiem*, K. 626. "Dies Irae". Wolfgang Amadeus Mozart, 1791.

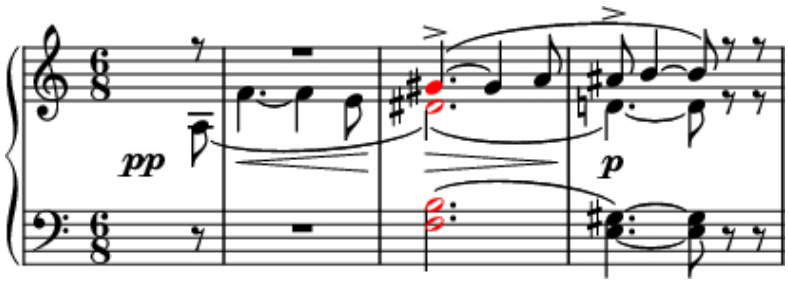



Figura 134: *Tristany i Isolda*, WWV. 90. "Preludi". Richard Wagner, 1859.

L'acord de Tristany format per les notes fa, si, re# i sol#.

[489] *Cf.* Trías, Eugenio. (1998). *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Barcelona: Taurus i Trías, Eugenio. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

En l'art, a part de Caspar David Friedrich, en el camí de l'obscur s'hi van endinsar pintors com Francisco de Goya amb la seva pintura negra, William Blake o William Turner, l'expressionisme del qual introduí la subjectivitat a la forma pictòrica que, més endavant, duria a la desconstrucció de la forma i a l'abstracció que va significar la pintura moderna. A partir de llavors, escriptors, músics i artistes estaven interessats en explorar la lletjor al trobar-hi una vinculació directa amb la seva condició humana, com l'hi trobaran els futurs espectadors; aquestes són les portes al desconegut —mencionades anteriorment— que obria el Romanticisme perquè el segle XX s'hi endinsés. El sentiment del sublim, que serà analitzat més endavant, estarà entre les dues categories estètiques: va recollir certes característiques de la bellesa i d'altres de la lletjor.

La nova concepció del sentiment del sublim serà una aportació essencial a l'art. El sentiment s'expressarà de forma profunda en la representació autònoma de la natura, el paisatge, un nou gènere abans inexistent que, a Europa, només havia vist la llum tímidament en la pintura holandesa dels segles XVII i XVIII, com s'ha mencionat, però que ara seria capital, amb nous llenguatges visuals venidors com la fotografia o el cinema. Aquest nou gènere, que compta avui amb només dos-cents anys de desplegament a Europa, portava més de mil anys desenvolupant-se en la pintura xinesa, que aporta una extraordinària comprensió de la condició humana i la seva cosmovisió, com s'analitzarà més endavant. En el cas d'Europa, el retorn del sagrat a l'àmbit natural que implica la retirada del Déu transcendent al convertir-se en un *Deus absconditus* va deixar un món d'immanència en el qual el sublim es va desplegar deixant enrere la categoria estètica de la bellesa corresponent a la transcendència divina de la tradició platònica. El mirall amb el diví que havia d'aportar la mimesi, ja sigui aquest un déu o la idea platònica, va anar caient a poc a poc. Aquesta correspondència estètica explica el possible moment actual de comunió entre Occident i Orient, havent estat aquella cultura immersa des de sempre en la seva tradició espiritual immanent de tipus taoista o budista. La voluntat d'aquesta última part de la tesi és aportar llum des del seu estudi comparatiu de l'estètica d'ambdues cultures a partir del tractament de la naturalesa per endinsar-se en la seva abstracció. Això apuntarà que, d'un costat, la caiguda de la bellesa europea, descoberta per l'escola pitagòrica i fonamentada en l'obra platònica, en paral·lel a la pèrdua d'una religiositat transcendent, té una correspondència amb l'ascens del sublim en un període d'una religiositat immanent amb un Déu amagat.

5.1.2 LA DESCONNEXIÓ DE LA BELLESA I EL SAGRAT

Plató assenyalà que la bellesa té una correspondència amb el diví perquè està vinculada amb la idea. D'aquí es va extreure la noció platònica que la bellesa és la veritat transformada en forma sensible, definició recollida al cap dels segles per Hegel per prosseguir la seva herència a partir de l'Idealisme fins a arribar a l'actualitat. Aquesta noció vertical de la bellesa es va adequar perfectament a la seva lectura neoplatònica vinculant la imatge cristiana del diví amb la bellesa. Umberto Eco sostenia que la transformació de la bellesa grega en la bellesa del cristianisme va significar llum.[490] Tanmateix, la verticalitat d'aquella llum ja es basava en la verticalitat de la noció platònica, d'aquí que els neoplatònics com Plotí elevessin la *idea* platònica al Déu monoteista.[491] D'aquesta manera es fonamentà el primer cristianisme, provinent d'una transformació de l'idealisme de Plató. A partir d'aquestes bases essencials, durant vora dos mil·lennis, la bellesa va acompanyar el desplegament de la imatge del diví en la iconodulia cristiana. Aquesta correspondència o mirall amb el diví va fer necessari que la bellesa anés de la mà de la mimesi de l'antiga Grècia durant tot aquell temps.

Com s'ha analitzat a l'apartat 3.1,[492] l'art sacre d'avui ja no pot interpel·lar l'espectador per la bellesa i la mimesi. Els artistes que prenen aquest camí no poden connectar amb el creient d'avui i les esglésies que segueixen patrocinant sants i altres belles imatges figuratives de les escriptures van buidant-se dècada a dècada i deixant una parròquia cada cop més envellida. Quan Mircea Eliade va assenyalar que el sagrat podia ser desocultat en el món profà a través de l'art abstracte va marcar el camí de comprensió del fenomen sagrat que significa l'art contemporani *iconofànic*;[493] li va faltar analitzar la relació entre abstracció, el sublim i el fenomen numinós que aquí s'intentarà recórrer. Recordant el que explicava Amador Vega, avui els llenguatges de l'art sacre tradicional ja no tenen forces per revifar els ídols de les teologies tombades per la crítica nietzscheana.[494] En aquest estat de la qüestió, aquesta part de la tesi vol assenyalar la possible vinculació entre la caiguda del món transcendent i la crisi de la bellesa per comprendre la necessària connexió entre el fenomen sagrat i el sublim, forma privilegiada per expressar, acostar-se i comprendre la naturalesa del fet religiós avui. Segons

490 Eco, Umberto. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona, Lumen. Cap. IV.
491 Plotino. (s. III dC/2005). *Enéadas*. Madrid: Gredos. Llibre VI. Hi ha una traducció parcial al català: Plotí. (s. III dC/2005) *Ennèades (Antologia)*. Barcelona: Edicions 62.
492 Vegeu les p. 301-330.
493 Vegeu tot l'apartat 2.2.1, p. 260-279.
494 Vega, Amador. (2005). *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra. p. 54. Vegeu tot l'apartat 2.1.2, p. 222-228.

això, el sentiment religiós ja no pot passar per la bellesa a causa de la desconnexió entre bellesa i àmbit diví. Ara el fenomen religiós passa per una expressió en mode sublim, el qual sí que té una profunda connexió amb el sentiment immanent del Déu amagat, corresponent al món secularitzat, i amb l'*ontosi* postsecular. Aquesta connexió serà analitzada al següent apartat a través de la seva expressivitat en la creació contemporània. Seguidament, el paral·lelisme existent amb l'estètica oriental i la seva espiritualitat ajudaran a comprendre no només l'actualitat del sublim, sinó les raons per les quals les cultures orientals i occidentals estan acostant-se en un món postsecular.

5.1.3 L'ONTOSI A TRAVÉS DE LA FIGURACIÓ DEL SUBLIM OCCIDENTAL

Figura 135: *Yeilbohm Dolomiten*. Andreas Gursky, 1987.
Positivació analògica RA-4, 59 x 78 cm.

Sense deixar el mite romàntic de la muntanya europea, els Alps, a l'analitzar imatges de paisatge realitzades en aquella serralada per Andreas Gursky o Walter Niedermayr, dos exemples del que ha sigut catalogat com a sublim contemporani en fotografia, es pot observar ràpidament que el denominador comú en aquest tipus de fotografia és la relació entre la mesura humana i la dimensió natural: en imatges de gran format, l'escala humana és presentada sorprenentment petita enmig de muntanyes. Ambdós creadors han mostrat plans oberts de muntanyes i valls nevades on les persones sorgeixen com a simples punts foscos entre la neu. De vegades, els humans apareixen figurats en altres objectes com, per exemple, una petita cabina d'un telefèric penjada d'un cable pràcticament imperceptible per la boira enmig de les muntanyes, com mostra Andreas Gursky a *Dolomiten, Cable Car* (1987), la qual cosa dona igualment una noció de la petita escala humana. Una dimensió similar es pot trobar en altres fotografies contemporànies, com en els banyistes del fotògraf nord-americà Richard

Misrach. En el seu treball publicat el 2007 sota el títol *On the Beach*, apareixen imatges de platges i fragments de mar realitzades des d'un punt de vista elevat. Des d'una posició llunyana, podem percebre la minúscula escala humana dels banyistes solitaris o en petits grups quan apareixen com a simples punts a l'aigua d'un oceà que sembla obrir-se cap a l'infinit. Una pertorbadora petitesa al centre de la imatge que dona notícia novament de la debilitat i la relació desproporcionada entre l'ésser humà i els elements naturals.[495]

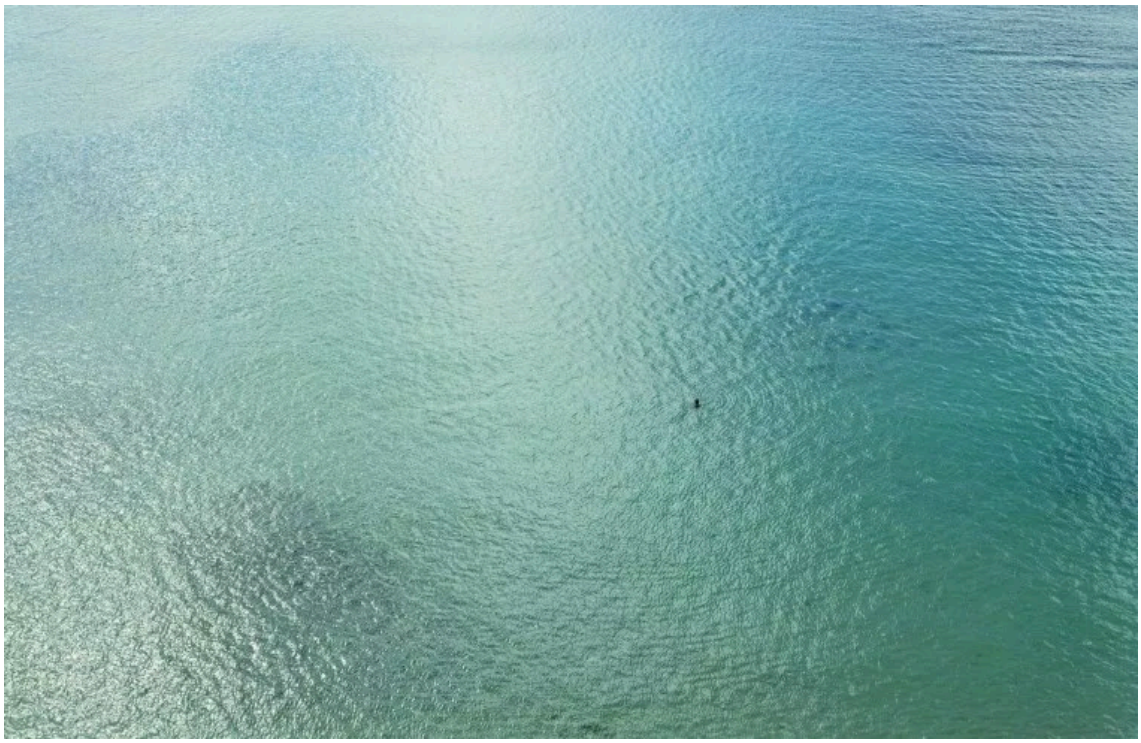


Figura 136: *Untitled*. Richard Misrach, 2002.

Entre els anys 1821 i 1822, Caspar David Friedrich va pintar *Els temps del dia: el matí*. Entre bromes i boires de primera hora del matí, sorgeixen tons rosats i grocs al cel de l'alba. Al fons, es percep la silueta d'una muntanya, com si fossin les muntanyes d'una vall fluvial tancada. Més a prop, apareix un bosc d'avets alts en els quals la boira penetra. A la part baixa de la tela hi ha la vora del que sembla un riu o un llac d'on emergeix una teulada d'una petita casa amb una xemeneia fumejant barrejada amb les boires. A l'aigua s'hi pot veure una barqueta amb un home remant que no ocupa més d'un u per cent de la tela.

[495] Misrach, Richard. (2007). *On the Beach*. New York: Aperture.

Figura 137:
***Les hores del dia: el matí*.**
Caspar David Friedrich, 1821-22.
Oli sobre tela, 22 x 30,5 cm. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.

Actualment, com va passar als inicis del segle XIX, alguns artistes visuals presenten la humanitat dèbil i petita contraposada a la natura salvatge. Després de l'esmentada escissió entre humanitat i naturalesa concebuda durant l'ascens de la Il·lustració, al percebre aquest allunyament, els romàntics començaren a tenir el gran sentiment de nostàlgia que els va caracteritzar i una enorme atracció cap a les forces naturals, les quals havien sigut en bona part ignorades en l'art occidental precedent. Van reintroduir la noció del sublim a una nova sensibilitat, un concepte considerablement oblidat des dels temps de l'Imperi Romà, per descriure la qualitat de grandesa. Immanuel Kant, a la *Crítica del judici*, va observar que:

> Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nosotros nos encontremos en lugar seguro, y gustosos llamamos sublimes a esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza.[496]

Aquesta primera aproximació aporta la noció que el sublim és una visió de quelcom «más atractivo cuanto más temible, con tal de que nosotros nos encontremos en lugar seguro». Es tracta d'una observació bastant pròxima a la definició anteriorment avançada per Edmund Burke, filòsof anglès una mica anterior a Kant. El 1765, Burke escrivia que el sublim ha d'inspirar horror però se sent com a plaer quan se sap que aquesta percepció és una ficció. En altres paraules, sostenia el sentiment del sublim és el plaer de sentir por des d'una posició

[496] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio.* Madrid: Tecnos, § 28.

segura en què a l'observador no li pot fer cap mal la força del fenomen natural.[497] Com argumentava Kant en aquesta última cita, aquells objectes «elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medirnos con el todo-poder aparente de la naturaleza». El 1764, al llibre *Observacions sobre el sentiment de la bellesa i del sublim*, Kant ja havia afirmat que el sublim «despierta placer, pero con horror».[498]

Figura 138: *Penya-segats blancs a Rügen*. Caspar David Friedrich, 1818. Oli sobre tela, 90,5 x 71 cm. Kunst Museum Winterthur.

Un exemple clàssic d'aquesta aproximació al sentiment del sublim és una altra pintura de Caspar David Friedrich: *Penya-segats blancs a Rügen* (1818). Aquest pintor alemany es va casar el mateix any i, durant la lluna de mel, amb la seva muller van visitar uns parents al mar Bàltic. En format vertical, la pintura mostra un penya-segat de l'illa de Rügen que la parella va anar a contemplar juntament amb el germà del pintor. A la part baixa de la tela, els tres personatges són presentats petits i al límit del penya-segat mirant cap a l'abisme, i un d'ells apareix acotat de quatre grapes per poder abocar-se al límit. Al fons del precipici, es veuen roques esmolades a la costa. Un mar vast amb dues minúscules embarcacions de vela omple la resta de la pintura i dona una extensa profunditat emmarcada per dos arbres a la part alta. Aquesta és una descripció perfecta de les definicions de Kant i Burke. Avui, quan es visiten les cascades del

[497] Burke, Edmund. (1757/2019) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de los sublime y de lo bello.* Madrid: Tecnos.
[498] Kant, Immanuel. (1764/1990). *Observaciones sobre lo bello y lo sublime.* Madrid: Alianza, § 1.

Niàgara, es pot pujar a una embarcació a motor per experimentar la caiguda de la massa d'aigua amb un màxim de proximitat. Amb un gran impermeable, els turistes són transportats fins a sentir com baixen les aigües fredes del riu. Si en algun moment la persona que pilota la barca perdés el control i es dirigís cap a l'enorme cascada, els vistants sentirien terror al veure com s'encaminen a una mort segura, però com que saben que l'embarcació fa aquest recorregut centenars de cops al mes i no hi ha hagut mai cap accident, senten el sublim davant les cascades colossals. En aquell moment es poden mesurar ells mateixos com el «todo-poder aparente de la naturaleza», com apuntava en la cita anterior Kant. Aquesta és exactament la situació que descriu una imatge de gran format d'Andreas Gursky de 1989: l'admiració cap a la insignificança humana carregada d'enginy i superioritat moral en una d'aquestes barques al Niàgara. A la imatge de gran format vertical es veu un fragment de la cascada al límit esquerre sense percebre-se'n el final pel costat dret, entre l'halo de vapor generat i l'intens blanc de l'aigua caient, cosa que proporciona la sensació de tenir una dimensió inabastable, encara més gran del que en realitat és. A la meitat inferior de la imatge, apareixen les aigües obscures i turbulentes del riu al fons de la cascada. Al mig, dirigint-se cap al centre, sorgeix la barca carregada d'ínfimes siluetes humanes, totes del mateix to fosc.

Figura 139: *Niagara Falls*. Andreas Gursky, 1989. Cibachrome muntat sobre Plexiglass, 154,9 x 125 cm.

Aquests exemples, en els quals els humans, a l'enfrontar-se a una naturalesa turbulenta, senten com se'ls eleva l'ànima gràcies al seu valor moral, són el que Kant defineix com a sublim dinàmic. Seguidament, a la mateixa *Crítica del judici*, introdueix un altre tipus de sentiment del sublim, el matemàtic, tal com ja s'ha citat a la primera part per sostenir la hipòtesi que el llenguatge artístic pot ser mediador del trànsit òntic-ontològic:[499]

> La definición anterior puede expresarse también así: *Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña.* Se ve fácilmente por esto que nada puede darse en la naturaleza, por muy grande que lo juzguemos, que no pueda, considerado en otra relación, ser rebajado hasta lo infinitamente pequeño, y al revés, nada tan pequeño que no pueda, en comparación con medidas más pequeñas aun, ampliarse en nuestra imaginación hasta el tamaño de un mundo. El telescopio nos ha dado una rica materia para hacer la primera observación; el microscopio, para la segunda. Nada, por tanto, de lo que puede ser objeto de los sentidos puede llamarse sublime, considerándolo de ese modo. Pero justamente porque en nuestra imaginación hay una tendencia a progresar en lo infinito y en nuestra razón una pretensión a totalidad absoluta, como idea real, por eso esa misma inacomodación de nuestra facultad de apreciar las magnitudes de las cosas en el mundo sensible es, para esa idea, el despertar del sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros, y el uso que el Juicio hace naturalmente de algunos objetos para este último (el sentimiento), pero no el objeto de los sentidos, es lo absolutamente grande, siendo frente a él todo otro uso pequeño. Por lo tanto, ha de llamarse sublime, no el objeto, sino la disposición del espíritu mediante una cierta representación de la que se ocupa el Juicio reflexionante.
>
> Podemos, pues, añadir a las anteriores formas de la definición de lo sublime esta más: *Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos.*[500]

Per Kant, el fet de confrontar-se amb un objecte colossal mostra la falta d'habilitat que té l'ésser humà per captar la seva magnitud i, així, descobreix que la relació lògica entre la seva facultat sensible i la seva imaginació es trenca i deixa entreveure un abisme que li obre la porta a l'estupefacció davant el desconegut, l'infinit, el que no té forma ni límits. Aquest fet ocorre quan l'humà no pot captar tota la magnitud d'un objecte en una sola percepció i la imaginació, humiliada perquè no és capaç de representar-la, ha de recórrer a la raó, que no és depenent de l'àmbit sensible, per elaborar idees d'una totalitat absoluta, com la d'infinit. Kant posa com a exemple el fet de mirar el cel ple d'estrelles per la nit. El sentiment del sublim apareix quan es comprèn que la raó excedeix el poder de la imaginació perquè la capacitat sensible és sobrepassada per la capacitat suprasensible, situació que aboca a una sensació de transcendència. D'aquesta manera, l'acte d'estimar magnituds d'objectes que sobrepassen enormement l'ésser humà pot dur a experimentar el sublim matemàtic kantià:

[499] Vegeu l'apartat 1.1.2.4.2, p. 85-93.
[500] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio. Op. Cit.*, § 25.

el descobriment esfereïdor de la inadequació entre la imaginació humana i la seva facultat de raó, que condueix a una admiració per aquesta última perquè obre una esfera essencial del coneixement més enllà dels sentits. Un espai que, encara que per Kant estigui controlat per la raó a l'elaborar aquestes idees abstractes, igualment obre la porta a l'admiració de l'infinit i de la transcendència, i dona accés a la irracionalitat que hi ha en la relació que s'estableix amb el diví. Aquesta infinita transcendència a la qual aboca el sublim concorda amb el sagrat en un món postsecular en què aquest s'ha instal·lat horitzontalment pel *gir teofànic* de noranta graus: com s'ha introduït en els capítols 1, 2 i 3, el diví ja no ve de dalt, és a tot arreu en un procés d'*ontosi*, i el sublim el mostra de manera suprasensible, cosa que estimula la raó i dona accés al seu coneixement en un procés de relligament pròxim al religiós.

Al seu assaig clàssic de filosofia de la religió de 1917 traduït recentment en català com *El sagrat. Sobre els trets racionals i irracionals de la idea del diví*, Rudolf Otto afirmava que «per més que els predicats racionals acostumin a ocupar el primer pla, no poden arribar a exhaurir la idea de la divinitat, perquè només es refereixen justament a una cosa *irracional*».[501] En altres paraules, segons aquest pensador, encara que es tracti de predicats essencials atribuïts a un objecte que els rep i sustenta, no és comprès per ells ni pot ser-ho, cosa que el porta a l'inefable, una noció que, encara que s'escapi de l'àmbit explicatiu i negui la possibilitat d'anomenar-lo, precisament en les místiques de totes les tradicions ha sigut tractada amb una extrema verbositat. En el cas que ocupa aquesta investigació, la seva manifestació visible a través d'un art visual és buscada repetidament en una contemporaneïtat a través de la representació del sublim i porta associades, consegüentment, nocions del sagrat, el diví o, com el va anomenar Rudolf Otto, el numinós.[502] Això s'esdevé en el món postsecular en el qual el sentiment del sagrat roman ocult després de la caiguda de les teologies i en el qual l'*art iconofànic* pot adoptar la funció de desvelar-lo quan els textos sagrats han caigut en descrèdit.

Per explicar la noció del numinós, Rudolf Otto partia del pensament de Friedrich Schleiermacher, teòleg i filòsof alemany de la Il·lustració segons el qual la idea de Déu genera

[501] Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat*. Barcelona: Fragmenta. p. 22.
[502] En aquesta obra, Rodolf Otto crea aquest neologisme. Partint de la idea que la noció del sagrat o del que és sant (*le sacre*, en francès, *the holy*, en anglès) neix exclusivament en l'esfera religiosa i que aquesta comporta una idea d'inefabilitat, com passa amb la noció de la bellesa, entesa com a suma bondat, considera que el terme conté un excedent de significació que ha de ser precisat. En les llengües antigues (en hebreu, en llatí, en grec, entra altres) 'sant' designava aquell excés de significació. Amb el propòsit d'extreure el contingut moral de la paraula sant i quedar-se només amb la noció d'excés de significació, Otto crea aquest neologisme provisional del qual igualment vol extreure qualsevol contingut racional. Aquesta idea, segons aquest autor, és el fons i medul·la de totes les religions. Per aquest fi, usa el terme llatí *numen*, que literalment significava 'assenyalar amb el cap', però que, pels antics romans, ja conduïa a la idea de presència divina, o voluntat divina, per construir la idea de *numinós* que assenyalarà aquest excés de significació sense el contingut de bondat suprema ni de qualsevol contingut racional.

un «sentiment de dependència», «de condicionament», per fer-lo evolucionar fins a una idea de ser «pobre criatura», «un sentiment d'impotència davant la prepotència; un sentiment de la pròpia nul·litat» que el du a pensar en el sentiment místic. Otto es fixava en la frase bíblica d'Abraham quan gosa parlar amb Déu sobre la sort dels sodomites: «Goso parlar al Senyor, jo que soc només pols i cendra» (Gènesi, 18:27). Un sentiment de criatura que « s'enfonsa en el seu propi no-res i és efímer davant allò que es troba per sobre tota creatura».[503] Aquest sentiment serà associat per Otto a la noció de majestat, que comportarà una millor comprensió de la necessitat del sublim en l'art d'avui, com es veurà més endavant:

> Aquella «dependència» que s'expressa en les paraules d'Abraham no és la d'haver sigut creat sinó la de ser una creatura, és impotència davant la potència superior, és la pròpia insignificança; i la *majestas* i el «ser fang i cendra» de què es parla aquí, així que se n'apodera l'especulació, condueixen a tota una sèrie de representacions ben diferent de les idees de creació i conservació. Condueix, d'una banda, a l'*annihilatio* del jo i, de l'altra, a la *realitat* única i total del transcendent, com en certes formes de la *mística*. En aquestes formes de la mística hi trobem, com un dels seus trets principals, d'una banda una devaluació característica de la persona, que s'assembla clarament a l'autodevaluació d'Abraham, és a dir, la devaluació de la persona i del jo i de lla «creatura» en general com un ésser no perfectament real i essencial, o bé com a totalment insignificant, i aquesta devaluació es converteix després en l'*exigència* de posar-la en pràctica davant la il·lusió suposadament falsa de la personalitat i, així, anihilar la persona. De l'altra banda, hi correspon la valoració de l'objecte transcendent com a absolutament superior per la plenitud del seu ésser, davant el qual la persona es fa perceptible en la seva nul·litat. «Jo no soc res, tu ho ets tot!».[504]

Sigui quina sigui la seva procedència històrica, com assenyala Otto, la mística és potenciació i exaltació màxima de l'element irracional de la religió. Pel que ens afecta aquí, el sentiment religiós de necessària nul·litat davant un tot que es reflecteix avui en la representació del sublim, va continuar tenint vigència per molt que caiguessin les teologies després de la Il·lustració i Friedrich Nietzsche. D'altra banda, l'art és una forma habitual que la mística usa per expressar l'inefable de la seva experiència. Això significa que els artistes aquí analitzats són místics o el procés creatiu investigador ho és igualment? Probablement no cal arribar a aquest extrem, però sí que es pot constatar que aquesta herència va persistir i persisteix en el sentiment del sublim que torna a estar exaltat i expectant, ja sigui per l'acció humana al viatjar a llocs com el Niàgara, ja sigui en la seva forma a través de la representació més acurada que, gràcies a la precisió de les noves tècniques de la imatge i a les seves grans

[503] Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat. Op. Cit.* p. 33.
[504] *Ibid.*, p. 48, 49.

dimensions, dona accessibilitat a l'espectador a aquest sentiment que l'uneix amb el sagrat, sigui quin sigui el seu credo o ateisme, per la sensació de completa nul·litat que, com es veurà més endavant, es vincula directament amb la noció de la vacuïtat oriental, la qual sempre ha sigut expressada en la seva representació del paisatge. La nul·litat del subjecte occidental va de la mà del no-res oriental quan el fenomen religiós adquireix una condició immanent fent-se horitzontal i *ontòsica*, com l'espiritualitat taoista o budista.

Figura 140: *No Place*. Anish Kapoor, 1989. Fundaçâo de Serralves, Porto (2018).

Otto ja sostenia que el mitjà més eficaç de què disposa l'art per representar el que és numinós és el sublim. En primer lloc, hi ha un aspecte tremend en aquesta noció que es pot vincular amb les primeres definicions del sublim de Kant i Burke, en les quals, com s'ha vist, manifestaven la fascinació pel temor sentit davant objectes naturals que amenaçaven la integritat de l'observador, però davant els quals es manté en una posició que dona garantia de la seva seguretat. Sobre la majestat i la grandesa, com els artistes actuals aquí analitzats, Otto posava el focus en l'arquitectura remuntant-se al paleolític, quan s'alçaven grans pedres, i passava seguidament per les antigues civilitzacions amb la construcció de grans temples i piràmides. Aquest pensador afirmava que «El sentiment vague de la grandesa solemne del gest pompós i sublim és un sentiment molt primigeni, corrent entre els homes primitius». Otto creia que les antigues civilitzacions, com l'egípcia, tenien molt clar que aquestes construccions enormes que creaven «encén en l'ànima, gairebé com un reflex mecànic, el sentiment del sublim i, amb aquest, el del numinós, ho sabien i ho buscaven deliberadament».[505]

[505] Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat. Op. Cit.* p. 122.

Figura 141: *White Man Contemplating Pyramids, Egypt*. Richard Misrach, 1989
Còpia per injecció de tinta, 46,2 x 58,9 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.

Unes pàgines abans, Otto desglossava els components del que anomenà numinós:

> Tot el que hem explicat sobre el *tremendum* es pot resumir en l'ideograma *inaccessibilitat absoluta*. De seguida que encara s'hi ha d'afegir un factor per exhaurir-lo del tot: el factor del «poder», la «força», la «potència superior», «la supremacia absoluta». Per designar-lo triem el nom simbòlic *majestas*. I amb més raó pel fet que en el terme *majestat* encara hi ressona per a la nostra sensibilitat lingüística un lleu rastre últim del numinós. El factor del *tremendum*, doncs, el podem reproduir d'una manera més plena referint-nos-hi com a *tremenda majestas*. El moment de la *majestas* es pot conservar viu allà on el primer moment, el de la inaccessibilitat, es retira i s'esvaeix, com pot succeir, per exemple, en la mística. És especialment a aquest factor de la supremacia absoluta, de la *majestas*, que es refereix, com a ombra seva i reflex subjectiu, aquell «sentiment de creatura», un sentiment que, en contrast amb la potència suprema sentida objectivament, es palesa com el sentiment d'enfonsar-se, de fondre's, de ser fang, cendra, no-res, i que, per dir-ho així, és la matèria primera numinosa del sentiment de la «humilitat» religiosa.[506]

[506] Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat. Op. Cit.* p. 47.

Figura 142: *Paris Montparnasse*. Andreas Gursky, 1993.
Positivat analògic RA-4, 210 x 395 cm. Tate Modern, London.

A través de l'art contemporani es pot comprendre com avui el sentiment del sublim, a part de presentar-se en la percepció de la natura, és a dir, en la *visió a la creació divina* en la qual s'oculta el sagrat, s'ha ampliat en la *visió a la creació humana*, la seva tecnologia, arquitectura i ciutats. El sentit religiós immanent s'ha ampliat sacralitzant el poder creatiu humà per caure en una temptació de desafiar els déus, en el que els antics grecs assenyalaven com a ὕβρις *hybris*. Qualsevol desmesura que significava desafiar els déus s'assenyalava com a límit que no havia de sobrepassar-se mai, com recordava l'oracle de Delfos amb la inscripció que hi havia al *pronaos* del temple d'Apol·lo, la qual deia γνωθι σεαυτόν (coneix-te a tu mateix), és a dir, l'ésser humà ha de comprendre els seus límits i misèries, per llavors afegir μηδὲν ἄγαν (res en excés), actitud que l'ètica aristotèlica assenyalà posteriorment i va deixar en herència per a la cultura occidental amb la seva Φρόνησις *phronēsis*, la prudència, que invitava a la recerca del terme mitjà per evitar la ὕβρις *hybris*.[507] Aquesta temptació vinguda de la pèrdua de referències per la caiguda de les teologies i el seu corresponent *gir teofànic* que ha portat un nou món immanent expandit des de les cultures occidentals està duent la humanitat a posar en greu perill la naturalesa, com s'ha assenyalat a l'inici d'aquesta tesi.[508] En aquest punt, cal tornar a recordar el que deia Mark C. Taylor quan sostenia que estem en un moment molt perillós en el qual el fenomen religiós ha sortit dels temples per instal·lar-se en àmbits on no hauria de ser, com són la ciència, la tecnologia, l'economia o les xarxes, entre d'altres.[509] Aquesta sacralització de l'obra humana i la deïficació de la seva condició comporta encara més perills en una era de marcat to narcisista en la qual el règim neoliberal —en paraules de Byung-Chul

[507] Aristòtil. (s. IV aC/1995). *Ètica nicomaquea*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
[508] Vegeu l'apartat 2.1.1, p. 218-221.
[509] Vegeu l'apartat 2.1.7, p. 249-255.

Han—[510] s'ha apoderat de tots els àmbits creatius a través de la tecnologia. Han detecta i denuncia en la pèrdua dels rituals l'actitud narcisista a la qual tendeixen les cultures actuals amb l'autoexplotació i l'autopromoció per a la construcció d'una identitat individual venuda al consum; poc s'endinsa en la religiositat que conté el ritu i el context religiós actual.

L'aclaparadora estupefacció sublim per la creació humana que pot induir a la temptadora ὕβρις *hybris* es pot trobar en nombrosos exemples dins la fotografia actual que prossegueixen les nocions kantianes d'aquest sentiment en el seu mode matemàtic. En l'entorn especialitzat de la fotografia artística s'ha anomenat *sublim contemporani* i és l'estil que ha batut tots els registres en cotitzacions d'aquest mitjà en el mercat de l'art. El treball d'Andreas Gursky està ple de casos en els quals es pot percebre el sublim matemàtic en la visió de grans infraestructures. La imatge *Paris, Montparnasse* va ser creada el 1993 i, vint anys més tard, la casa de subhastes Sotheby's va vendre una de les seves set còpies existents per un milió i mig de lliures esterlines, tenint en compte que es tracta d'un art infinitament reproduïble i, a més, l'artista estava viu i en actiu; a part, es tracta d'una còpia en color analògica que es va haver de fer en un procés de positivació RA-4, el qual plantejarà greus problemes de conservació poques dècades després de la seva creació. La imatge mostra una composició completament frontal d'una façana gegant d'un bloc de 750 apartaments a París. Amb una composició lineal estricta de paral·leles i angles rectes similar a la projecció frontal d'un pla arquitectònic, a la part superior de la imatge es pot veure una franja de cel blau clar destapat que ocupa al voltant d'un quinze per cent de la imatge. Ocupant més de la meitat de l'obra, apareix el rectangle de la façana frontal reticulat amb centenars de finestres rectangulars dels apartaments que van d'un costat a l'altre de la composició fins que es tallen sense intuir la fi de l'edifici, cosa que fa la sensació que poden continuar infinitament més enllà de l'enquadrament. A la franja inferior, apareix el carrer amb alguns arbres formant aproximadament el deu per cent restant. Aquesta presència natural mostra aquest cop la petitesa de la naturalesa al costat de l'enginy humà. Creada amb una càmera de gran format i positivació analògica, la imatge fa dos per quatre metres, de manera que l'artista va haver de fer dues còpies i ajuntar-les subtilment al centre. Acostant-se a mirar el detall, fins i tot es poden veure algunes persones dins dels apartaments a través de les finestres, encara que, veient la imatge sencera en perspectiva, resulta impossible apreciar-les, però sí que es pot pensar en la seva probable existència. D'aquesta manera, aquestes colossals dimensions de la imatge no fan més que fomentar el sentiment del sublim matemàtic que va apuntar Kant, i porten l'espectador a la immersió

[510] Han, Byung-Chul. (2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder.

d'ell mateix dins de la imatge contemplant una manera de viure urbana amb l'estupefacció produïda per aquella inadequació entre imaginació i raó.

Figura 143: Detall de *Paris, Montparnasse*. Andreas Gursky, 1993.

El 2007, el mateix autor va crear una altra imatge de gran format titulada *Frankfurt* que tres anys després va ser subhastada a Sotheby's per una mica més de dos milions de dòlars. En aquesta imatge, que arriba als cinc metres de longitud, es poden veure els inacabables panells de l'estat dels vols a l'aeroport d'aquella ciutat alemanya. La percepció de la magnitud dels panells és amplificada perquè no es veu on s'acaben, atès que estan retallats lateralment, com va fer amb la imatge de l'edifici de París. Aquest cop, la composició no és frontal, sinó que mostra els panells des d'un punt de vista lleugerament diagonal, cosa que crea una fuga cap al costat dret. Davant l'enorme obra, l'observador se sent petit al veure els inacabables panells amb cents de vols que ocupen la major part de la imatge en contrast amb els petits viatgers que apareixen a sota fent cua per deixar els seus equipatges. Altre cop, la humanitat es mostra minúscula en contrast amb la infinitud de comunicacions aèries pràcticament impossible de percebre amb la vista.

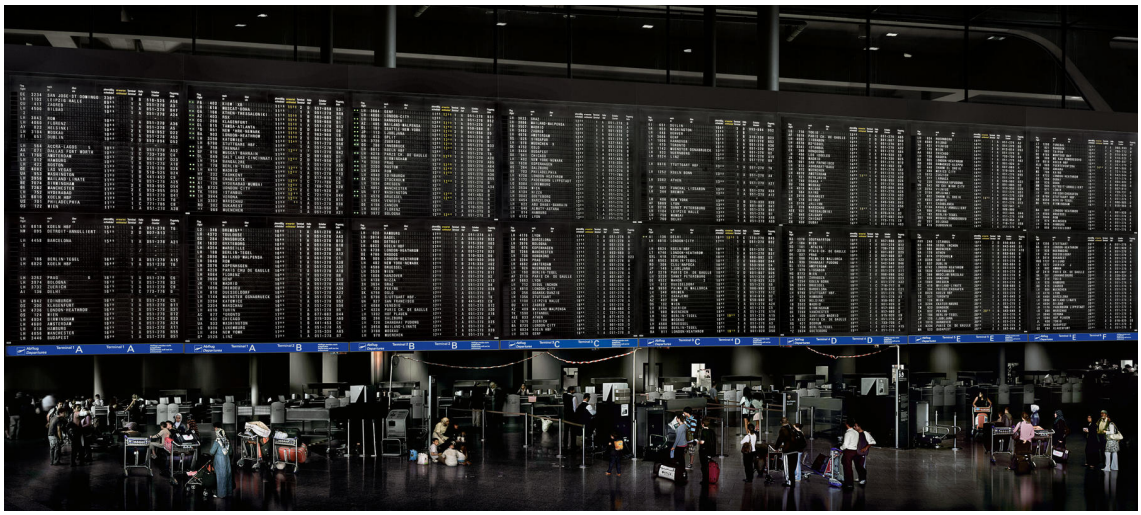


Figura 144: *Frankfurt*. Andreas Gursky, 2007.
Positivat en color muntat en plexiglàs, 238 x 505,4 cm. Stedelijk, Amsterdam.

Es podrien anomenar molts més exemples d'aquest creador alemany amb la mateixa visió sobre la relació entre humanitat i la infraestructura que ha creat, com a *Hong Kong Shanghai Bank*, de 1994, *Avenue of the Americas*, de 2001, i *May Day V*, de 2006, imatges nocturnes d'edificis d'oficines de vidre en les quals es pot veure els seus minúsculs treballadors a cada planta il·luminada, entre moltes altres.

Figura 145: *May Day V*. Andreas Gursky, 2006.
Positivat en color muntat en plexiglàs, 323,8 x 217,8 cm. Stedelijk, Amsterdam.

El treball del canadenc Edward Burtynsky en mostra altres exemples, especialment en les imatges que va fer a la Xina. El 2005 va fotografiar la construcció de la presa de les Tres Goles. A *Dam #6* mostra la construcció de la colossal obra d'enginyeria de més de dos quilòmetres de llarg de formigó, prop de dos-cents metres d'altura i cent vint d'ample. A la fotografia es pot veure la construcció de la presa d'extrem a extrem des d'un dels seus costats creant una fuga cap al centre superior de la imatge. Entre desenes de grues gegants, estructures d'acer i ciment, encofrats i una infinitat de detalls es pot percebre la presència d'obrers que apareixen com simples punts. A la part inferior de la imatge, corresponent a l'inici de la presa, es poden apreciar les seves figures i cascos. A mesura que la vista avança cap al centre de la imatge, entrant en la fuga visual, els obrers cada cop són més petits fins que, aproximadament a la meitat de la construcció, ja són inapreciables fins que porten l'espectador de ple a la sorpresa de l'esfereïdora dimensió física i, novament, a la definició kantiana del sublim matemàtic. Les mateixes característiques formals es veuen en les sèries d'aquest fotògraf fetes a Bangladesh sobre els perillosos desballestaments de vaixells abandonats per països occidentals al delta del Ganges: en una escala diminuta apareixen les persones que desballesten a mà enormes vaixells de càrrega i petrolers mostrant la relació de dimensió amb els colossos als quals s'enfronten.

Figura 146: *Dam #6, Yangtze River*. Edward Burtynsky, 2007.
Positivat en color, 48 x 60 cm. National Gallery of Art, Washington.

Més endavant, a la *Crítica del judici*, Kant compara la bellesa i el sentiment del sublim segons diferències considerables. Sobre aquestes, argumenta que la bellesa «se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante a la razón». Al mateix paràgraf, afegeix que la bellesa representa la qualitat, mentre que el sublim la quantitat, i prossegueix argumentant que:

> (...) (lo bello) lleva consigo directamente un sentimiento de impulsión a la vida, y, por tanto, puede unirse con el encanto y con una imaginación que juega, y, en cambio, ésta (el sentimiento de lo sublime) es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: Produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación. De aquí que no pueda unirse con encanto; y siendo el espíritu, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo.[511]

Al *Monjo a la vora del mar* (figura 5.27), pintura de Caspar David Friedrich de 1808-1810, es poden observar aquestes característiques que Kant delimita al sentiment del sublim: quantitat, il·limitable, infinit, subjecte i plaer indirecte. En aquesta tela horitzontal d'aproximadament un per dos metres, l'espectador es troba davant una composició de tres franges horitzontals. En la superior, hi ha un cel nuvolós que ocupa pràcticament el vuitanta per cent de l'obra. A la part alta, el cel és blau i clar; cap a la meitat comencen els núvols fins a fer-se foscos de tempesta quan toquen un mar mogut que tan sols ocupa un deu per cent de la imatge. El deu per cent restant de la base de la pintura és una terra àrida i arenosa de to groguenc. Allà és on apareix una petita figura d'un monjo mirant el mar. Altra vegada, la humanitat ocupant a penes un u per cent del paisatge. Es troben nocions similars en creacions contemporànies com els *Seascapes* de Hiroshi Sugimoto, en els quals apareixen tan sols mars i oceans ocupant la meitat inferior de la imatge quadrada amb el cel a la part superior, les platges amb petits i desemparats banyistes de Richard Mirsrach, en gran part de l'obra d'Andreas Gursky, o a les obres sobre els Alps i els esquiadors de Walter Niedermayr, entre múltiples artistes que exploren avui les relacions entre humanitat i naturalesa a través d'aquest sentiment.

[511] Kant, Immanuel. (1790/2011). *Crítica del juicio. Op. Cit.* § 23.

Figura 147: *Boden Sea, Uttwil*. Hiroshi Sugimoto, 1993.
Còpia de gelatina de plata, 51,77 x 66,83 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

El sentiment del sublim que van definir els pensadors de la Il·lustració segueix encaixant en l'actual necessitat d'expressar el que excedeix la imaginació. Com s'ha vist a l'obra de múltiples artistes visuals contemporanis, a través d'aquest sentiment avui fins i tot es pretén igualar la creació humana a la creació divina de la naturalesa, tres segles després d'aquell període que significà l'inici de la ruptura amb les teologies, un temps en què es cau en la temptació humana de la ὕβρις *hybris*, la desmesura de desafiar els Déus. Encara que el més destacable aquí és assenyalar el vincle entre aquest sentiment i la percepció del sagrat en un món immanent en el qual ha ocupat l'espai de la bellesa i la seva connexió transcendent amb el cel a través de la mimesi. Caldrà analitzar quan la noció d'aquest últim, la còpia figurativa, desapareix per complet amb l'abstracció per percebre l'eco de la profunditat de l'inefable portat a través del sublim fins als límits del llenguatge.

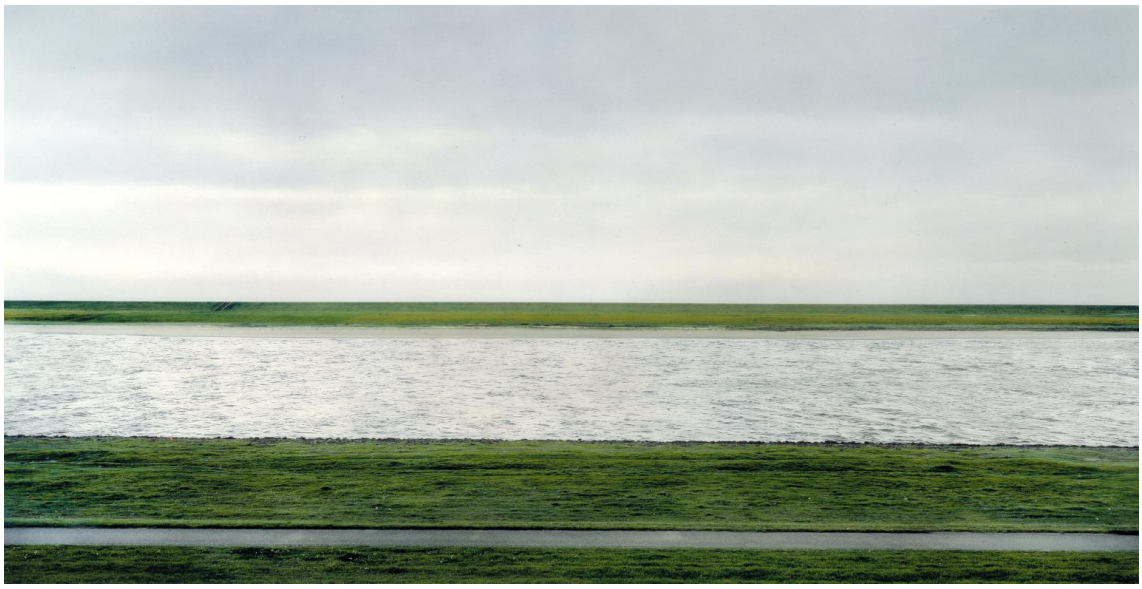


Figura 148: *Der Rhine II*. Andreas Gursky, 1999.

Còpia per injecció de tinta, 156,4 x 308,3 cm. Tate Modern, London.

El 1999 Andreas Gursky va crear una imatge del Rin en la qual feia tornar el riu del desenvolupament de la indústria, el comerç i les comunicacions d'Alemanya a un idíl·lic estat primigeni imaginari. A través de tècniques digitals d'edició de la imatge, va esborrar fàbriques i edificis per convertir el riu en una plana abstracció fent desaparèixer tota la creació humana per crear un nou paisatge cultural del riu buit, temptant novament la ὕβρις *hybris*. El 2011, una de les seves sis còpies va ser venuda a Christie's New York per 4,3 milions de dòlars. Mai s'havia pagat una suma tan alta per una fotografia.

5.1.4 LA VACUÏTAT A TRAVÉS DEL SUBLIM A LES ARRELS DE L'ESTÈTICA DEL PAISATGE A L'EXTREM ORIENT

Figura 149: 千里江山 *Mil milles de rius i muntanyes*. 王希孟 Wang Ximeng, 1113.

Rotlle, tinta i pigments sobre seda, 51.5 x 1191.5 cm. Museu del Palau, Pequín.

Tot i que la tradició europea del paisatge en la representació artística va iniciar-se al segle XVII a Flandes, no va començar el seu ampli desenvolupament fins al segle XIX amb el Romanticisme; a la Xina va començar més de mil anys abans. Les primeres mostres de la seva llarga tradició paisatgística van aparèixer durant l'era de les sis dinasties (222-589), en les obres de pintors com 顾恺之 Gu Kaizhi (344-406), i fou plenament desenvolupada durant la dinastia Tang amb artistes com 展子虔 Zhan Ziqian (545?-618), 吴道子 Wu Daozi (680-740), de qui la llegenda diu que va desaparèixer en un paisatge que acabava de pintar davant els ulls atònits de l'emperador, o el poeta 王維 Wang Wei (699-759), entre d'altres. Aquesta tradició del paisatge va ser seguida per la seva gran era daurada durant la dinastia Song del Nord quan les pintures de paisatge de 郭熙 Guo Xi (1020-1090), com la 早春圖 *Primavera recent* (1072), o les 青绿山水 *Qīng Lǜ Shān Shuǐ* (pintures blaves i verdes de muntanyes i agua) de 王希孟 Wang Ximeng (1096-1119), com l'obra de mig metre d'ample per dotze de llarg 千里江山 *Mil milles de rius i muntanyes* (1113), van marcar el seu punt àlgid.

Figura 150: 千里江山 *Mil milles de rius i muntanyes*. 王希孟 Wang Ximeng, 1113. Detall.

En les primeres pintures, el paisatge era un fons on els pintors ubicaven grans figures humanes ocupant una part considerable de la composició per il·lustrar un relat, com passava en les pintures de 顾恺之 Gu Kaizhi del segle IV. Durant el període final de la dinastia Tang, poetes i pintors cultivats —que a la Xina tradicionalment han sigut la mateixa persona— trobaven refugi i una font d'inspiració en la naturalesa quan l'ordre humà estava en declivi. Retirats a les muntanyes, van trobar un espai de guariment enmig del món natural per defugir del caòtic col·lapse de la dinastia. Allà buscaven una comunió amb l'ordre natural introduint una diminuta escala humana en aquells paisatges naturals a través de la seva obra: amb la seva presència a les muntanyes pintades feien visible una concepció immanent de la realitat en la qual s'hi integraven.

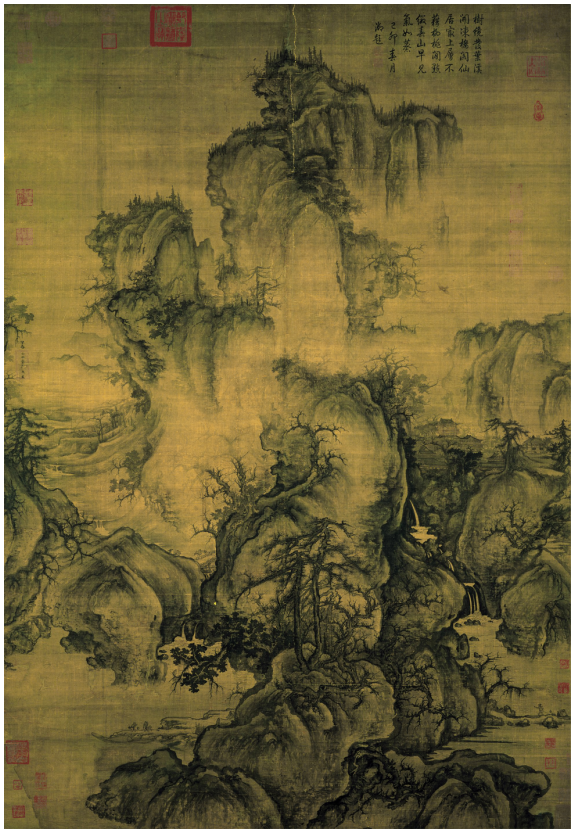


Figura 151: 早春圖 *Primavera recent*. 郭熙 Guo Xi, 1072. Tinta sobre rotlle de seda, 193,8 x 108,1 cm. Museu Nacional del Palau Taipéi.

Cap al final del segle VI, 展子虔 Zhan Ziqian havia pintat 遊春圖 *Excursió de primavera*, una obra antecessora i inaugural que tingué una gran influència en la pintura de paisatge durant les dinasties Tang i Song, la seva època daurada. En aquesta pintura es mostren diverses persones entre arbres i muntanyes en una excursió primaveral al sud del riu Yang-tse. Aquest grup humà apareix minúscul enmig de la naturalesa. L'atenció de l'espectador es posa en el buit central de la imatge format per l'aigua i el cel. Al mig apareix una petita barca amb tres persones a bord i un barquer remant. Al costat esquerre, es pot apreciar un fragment de la ribera amb petits turons, arbres sense fulles i dues persones a la vora observant l'aigua. A la

dreta, sorgeixen altres persones, totes petites, a la riba oposada. Aquest costat del riu té una vegetació i relleu similar al de l'altre costat, part inferior, per anar-se convertint en petites muntanyes amb salts d'aigua, rierols i ponts fins arribar al límit superior. Aquestes muntanyes continuen fins al fons de la imatge, que dona una profunditat inacabable a l'aigua amb un bon ús de la perspectiva i diversos efectes cromàtics. Més de mil anys després, Caspar David Friedrich pintarà *Les hores del dia: el matí* (1821-22), tela comentada anteriorment en la qual s'evoca una alba en un riu amb boira on apareix una petita figura humana en un bot entre arbres i muntanyes.[512] Ambdós paisatges mostren una condició humana minúscula en comunió amb la natura. Avui es pot veure un tema i escala similars a *Klausen Pass* (1984), una fotografia d'Andreas Gursky en la qual un grup de persones pràcticament imperceptibles estan creuant un pas alpí a l'estiu entre altes muntanyes, neus perpètues i rasos verds.

Figura 152: 遊春圖 *Excursió de primavera*. 展子虔 Zhan Ziqian, finals del s.VI.
Rotlle, tinta i color sobre seda, 43 x 80.5 cm. Museu del Palau, Pequín.

[512] Vegeu la figura 137, p. 456.

Figura 153: *Klausen Pass*. Andreas Gursky, 1984.
Còpia analògica RA-4, 21,5 x 27,5 cm.

El fotògraf nord-americà Richard Misrach va fer un tractament similar a *Windsurfer, Pyramid Lake Indian Reservation* el 1989, en la qual es mostra a un surfista pràcticament inapreciable al costat d'una roca gegant a la vora d'aquell llac. Com ha sigut exposat amb anterioritat, la fotografia contemporània pot descriure una minúscula humanitat mesclada amb la naturalesa de la mateixa manera com 展子虔 Zhan Ziqian va pintar *Excursió de primavera* al final del segle VI. Una primera conclusió duria a pensar que les dues tradicions tenen una voluntat similar a l'hora d'explorar la relació entre humanitat i naturalesa a través d'un sentiment que Immanuel Kant i Edmund Burke van descriure com a sublim.

Figura 154: *Windsurfer, Pyramid Lake Indian Reservation*. Richard Misrach, 1989.
Còpia analògica en color RA-4, 76 x 102 cm.

Tornant a la Xina antiga, en la pintura de la dinastia Song del Nord va ocórrer un altre canvi transcendent en la representació de la naturalesa. El poeta 蘇軾 Su Shi (1037-1101) introduí la idea segons la qual el propòsit de la pintura, més que representar, era expressar, una voluntat que no arribaria fins el segle XIX en l'estètica europea amb els romàntics. 蘇軾 Su Shi, juntament amb altres intel·lectuals pròxims, volia revelar l'ànima de l'artista a través de la natura, en lloc de representar-ne l'aparença literal. Així començà la pintura dels lletrats (文人画 *wén rén huà*). Tenia la voluntat d'utilitzar les formes naturals com a vehicle dels seus pensaments i emocions. Això és com dir que els pintors de paisatge de la Xina van començar a usar la làmpada, en lloc del mirall, set segles abans que els occidentals, seguint la metàfora de Meyer H. Abrams anteriorment comentada segons la qual els escriptors romàntics, més que reflectir el món real com si les seves creacions fossin un mirall, emetien llum pròpia com si la seva ànima fos una làmpada per il·luminar el món.[513]

山徑春行 *Un camí de muntanya a la primavera*, un paisatge de 馬遠 Ma Yuan (1160-1225), pintor que desenvolupà la seva obra durant la dinastia Song, mostra un lletrat amb un vestit ample sota les branques d'un desmai a la vora d'un llac mirant cap a una muntanya emboirada que es fon en el buit. Aquesta quietud i atemporalitat es trenca amb el vol sobtat d'un ocell aixecant-se d'una branca del mateix arbre en direcció a la vacuïtat de la boira. Amb el seu moviment, l'ocell fa que les rames del salze sembli que es moguin pel vent. Tots dos, ocell i branques, fan dirigir la mirada cap al buit, com ho fa el lletrat; allà és on l'emperador 元寧宗 Ningzong va escriure-hi un poema que diu: «觸袖野花多自舞，避人幽鳥不成啼 Les flors silvestres ballen pentinades per les meves mànigues. Els ocells solitaris no canten per defugir la presència humana».[514]

[513] Abrams, Meyer H. (1953). *The Mirror and the Lamp*. Oxford: Oxford University Press.
[514] La versió és pròpia, basada en una traducció a l'anglès del poema.

Figura 155: 山徑春行 *Un camí de muntanya a la primavera*. 馬遠 Ma Yuan (1160-1225).
Fulla d'àlbum, tinta i color sobre seda 27,4x43,1cm. Museu Nacional del Palau, Taipei.

Aquesta pintura mostra la bellesa com a un instant de quietud trencat per la mirada d'una persona —també la de l'espectador de la pintura quan la contempla— anàloga a la imatge del famós haiku de la granota del poeta japonès del període Edo 松尾 芭蕉 Matsuo Bashō (1686):

古池や	Un vell estany.
蛙飛び込む	Una granota hi salta:
水の音	El so de l'aigua.[515]

A l'Extrem Orient forjat pel taoisme xinès i el gran vehicle del budisme महायान *mahāyāna* que, provinent de l'Índia, va esdevenir el 禅 *chán* al sud de la Xina, o el zen, com en van dir posteriorment al Japó, aquest adveniment sobtat de veritat que comporta la seva bellesa ressona a *iconofania*; aquí rau la importància de la seva síntesi sense cap desplegament retòric. La vacuïtat es manifesta amb una economia de llenguatge que despulla qualsevol subjectivitat essencialista, com la que sorgeix en la cultura europea a partir del Romanticisme i l'ascens del sublim. El haijin, o poeta del haiku, no es permet jocs retòrics, ni fa presents les emocions

[515] Traducció de Jordi Pagès i Josep N. Santaeulàlia. (1997). *Marea baixa. Haikús de primavera i d'estiu.* Edicions de La Magrana. Barcelona.

subjectives. Tampoc reflexiona sobre el que ha percebut, simplement fa de mediador amb cura per no deixar-hi la seva empremta. La seva impressió és una imatge amb dia, hora i lloc, com la *iconofania*.

Com sosté François Cheng, la bellesa a la Xina sempre ha sobrevingut, és un acte de desvelament, una irrupció en el temps. La bellesa implica un traspàs, un retrobament entre els elements que formen el que és bell: la bellesa present i la mirada que la captura. En aquella cultura, la bellesa significa desvelament, seguint la norma de l'absència i presència del yin yang. Com apunta Cheng, els humans minúsculs contemplant la naturalesa són l'eix gràcies al qual tot el paisatge gira al seu voltant. Quan un hi posa l'atenció, canvia la perspectiva: mentre que l'humà es veu a l'interior del paisatge, aquest es converteix en el paisatge interior humà. Per aquest humanista franco-xinès, tot el paisatge xinès és espiritual en lloc de naturalista i, per tant, s'ha de contemplar com un paisatge de l'ànima. De subjecte a subjecte és com l'ésser humà estableix els seus llaços amb la natura.[516]

[516] Cheng, François. (2007). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela. p. 66-69.

5.1.5 ABSÈNCIA-ESSÈNCIA

El vesprejar o el retorn del bon temps no són anecdòtics en l'art del paisatge a la Xina. Sense presentar contorns visuals definits, les bromes i les boires contribueixen a assenyalar la indiferenciació. Seguint Wenshi, François Jullien analitza la regla de l'absència-presència vinculada a la noció de la respiració, com a alternança existencial, davant la immobilització del Ser i la determinació de l'objecte. Al difuminar el que és prominent i reabsorbir-se el que és diferent, la presència dilueix i és travessada per l'absència. El pintor no pinta el món en la seva quietud, sinó emergint-submergint-se en la confusió original d'acord amb la gran alternança respiratòria que el fa existir, en lloc de pretendre immobilitzar-lo com a Ser i determinar-lo com a objecte. Jullien diu que el món és pintat entre l'haver i el no haver, 有 *you* i 无 *wu*, conceptes que no s'oposen, sinó que es comprenen i es comuniquen en el fons. Segons aquest sinòleg, el pintor capta les formes i les coses sorgint i dissolent-se alhora; les pinta en el curs, no ja segons la categoria del Ser —o del no-ser—, sinó d'acord amb un procés continu.[517] Un curs, es podria afegir, que assenyala el 道 Tao, i una alternança simbolitzada pel 阴阳 yin yang. D'aquesta manera, els vapors, halos i núvols no són trivials a partir del moment que s'imposa definitivament el paisatge durant la dinastia Song. Jullien afirma que, al fondre els contorns, les coses es tornen evasives, comencen a diluir-se i s'obren a l'absència.[518]

Figura 156: *Monjo a la vora del mar*. Caspar David Friedrich, 1808-10.
Oli sobre tela, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

[517] Jullien, François. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay. p. 20-21.
[518] *Loc. Cit.*

Sis segles després de 馬遠 Ma Yuan, Caspar David Friedrich va pintar *Monjo a la vora del mar* (1808-10), l'obra que mostra un cel vast ennuvolat ocupant més de tres quarts de la tela i un petit monjo observant el buit del cel i del mar des de la costa. Aquesta composició pot ser anàloga a la idea de l'absència-presència provinent del 道 Tao en la qual resulta difícil percebre les diferències en els canvis d'estat. La finestra *albertiana* de la pintura renaixentista europea limitava perfectament l'enquadrament compositiu. En la composició d'aquesta obra, Friedrich dilueix aquests límits fent-los tendir cap a l'infinit. Deu anys després va pintar *El caminant sobre el mar de núvols* (1818), en el qual apareix un home en un cim vist d'esquena que observa les muntanyes. Aquesta pintura il·lustrarà perfectament la recent fundació de la subjectivitat en l'estètica europea ubicant el personatge al centre de la imatge. Les muntanyes que apareixen entre un mar de núvols són els Alps, la serralada que just una generació abans els passants evitaven mirar.[519] Els nous vincles trobats entre humanitat i naturalesa en aquesta part del món seran definits per la seva filosofia a través del sentiment del sublim.

Comentant el binomi absència-presència, François Jullien assenyala que els termes no s'haurien de dissociar, com ser i no-ser, dos pols que es resolen extingint el vertigen existencial. Part essencial de la inventiva i l'originalitat del pensament europeu (la que la condueix al sublim) es basa en la tensió entre aquests dos elements: explorar passionalment la fecunditat del binomi absència-presència porta a la fractura i a l'abisme. Així mateix, s'ha desenvolupat un culte a la presència i una dramàtica de l'absència. De la presència s'espera la felicitat i la veritat, la plenitud. De l'alternativa sorgida neix el que és tràgic: a partir de l'exclusió i el rebuig s'intensifica el desig del que és absent. Aquesta absència és la que porta al gran mite europeu de l'Amor, a l'aprofundir en la falta, en la retirada del Ser o de Déu, com va recordar el Sòcrates d'*El convit* de Plató.[520]

Als capítols exteriors del 庄子 Zhuang zi es tracta l'absència de la següent manera:

> Luminosidad preguntó a No-ser:
>
> - ¿Existís o no existís?
>
> A lo que No-ser no respondió.
>
> No habiendo obtenido respuesta, Luminosidad observó muy por menudo la apariencia de No-ser. Oscuro y vacío, en todo el día que lo estuvo mirando no lo pudo ver; ni lo pudo oír por más que prestó el oído; ni tocarlo por mucho que lo palpó.

[519] Figura 128, p. 443.
[520] Jullien, François. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay. *Op. Cit.* p. 23-24.

> - ¡Sublime! -exclamó Luminosidad-. ¡Quién pudiera llegar a semejante estado! A mí se me alcanza el no-ser, mas aún no se me alcanza la inexistencia del no-ser. Si cuando se quiere llegar al no-ser, el ser no se puede excusar, ¿Cómo se podrá llegar a semejante estado?[521]

I el 道 *Tao* s'hi acosta de la següent manera: «Lo miras y no lo ves; su nombre es "incoloro". Lo escuchas y no lo oyes; su nombre es "insonoro". Lo tientas y no lo tocas; su nombre es "incorpóreo"».[522]

Byung-Chul Han sosté que en el taoisme el Ser és més fatigós que el no-ser: qui es fatiga, s'esforça, queda en el ser; només al no esforçar-se (不勤 *bu qin*) es revela el no-ser com el que és altament subtil, el que és finament meravellós (妙 *miao*).[523] Aquest pensador coreà instal·lat a Alemanya recorda que la cultura occidental es fonamenta en l'essència, la substància, que etimològicament significa el que resisteix i s'afirma, i que, en última instància, significa romandre en si mateix, prefigurant poder i possessió. Segons Han, només qui té una posició segura, ferma, es pot posicionar respecte de si pot resistir a l'altre. Així conclou que l'essència és el mateix, es diferencia de l'altre habitant-se.[524] Aquesta permanència en si mateix i la recerca d'una posició segura davant l'altre —el que és immensament altre— pot ubicar l'occidental enfront del sublim, tal com s'ha vist a través de les definicions de Kant. El sublim fonamenta l'essència quan esdevé l'escissió entre ésser humà i naturalesa en el moment de ruptura amb les teologies i la consegüent mort de Déu, finalment anunciada per Nietzsche. Tanmateix, a Orient es buida i es deixa sense substància el Ser en un procés de descreació, com diria en un altre text Byung-Chul Han sobre la cosmovisió xinesa,[525] per arribar al fonament de l'absència, a la *no essència* (無物 *wu wu*) associada al caminar, al no habitar. «Un buen caminante no deja huellas» (善行無轍跡 *shan xing wu zhe ji,*), diu el 道 Tao.[526] El topos fonamental del llunyà Orient, com recorda Han, no és el Ser, sinó el camí (道 *dao*). «La seva processualitat infinita impedeix que alguna cosa subsisteixi, insisteixi o persisteixi».[527] Per aquest motiu, el pensament xinès es basa en un temps continu i sense ruptures abruptes, sense cap identitat que remeti a un esdeveniment únic i, consegüentment, sense accés a les ruïnes. En aquest sentit, no existeix la noció d'originalitat, ja que pressuposa un començament en sentit estricte. La creació és un procés continu sense inici ni final, sense

[521] Zhuang zi, *Maestro Chuang Tsé*. Barcelona: Kairós. Libro XXII, Cap. VIII.
[522] Lao, zi. (2018). *Los libros del Tao. Tao Te ching*. Madrid: Trotta. §58.
[523] Han, Byung-Chul. (2019). *Ausencia*. Buenos Aires: Caja Negra. p. 21.
[524] *Ibid*., p. 14-15.
[525] Han, Byung-Chul. (2016). *Shanzhai*. Buenos Aires: Caja Negra. p. 12.
[526] Lao, zi. (2018). *Los libros del Tao. Tao Te ching. Op. cit*. §27.
[527] Han, Byung-Chul. (2019). *Ausencia. Op. Cit*. p. 19.

naixement ni mort.[528] Una mort, es podria afegir, que, amb la superació heroica de la seva possibilitat enfront d'una naturalesa aclaparadora, porta al sentiment del sublim a Occident, segons les definicions de Burke i Kant. Un renaixement que porta a la subjectivitat i al paisatge.

El *gir copernicà* de Kant proposava que la ment humana, en lloc de ser un receptor passiu de percepció, era un organitzador actiu d'experiència al concebre que tot el coneixement ve mitjançat per la subjectivitat. Aquesta inversió en el pensament va convertir l'artista antic en una làmpada que emetia llum pròpia expressant la seva ànima, en lloc de ser el mirall que reflectia les aparences del món real, usant la metàfora de Meyer H. Abrams anteriorment citada per comprendre la significació de la revolució romàntica. El llunyà Orient, en canvi, s'ha mantingut en quietud des del mirall buit taoista del qual parla 庄子 Zhuang zi:

> Cuando el agua está tranquila refleja claramente la barba y las cejas, y su superficie es tan igual que puede servir de nivel al maestro carpintero. Si la tranquilidad del agua procura claridad, ¡cuanto más la del espíritu! La mente del sabio en su quietud es espejo del Cielo y de la Tierra, y donde los seres todos se reflejan.[529] Quietud vacía,[530] calma, silencio, no-actuar, he ahí el origen del Cielo y de la Tierra y la más alta cumbre del Tao y su virtud. Por eso el emperador y el sabio permanecen siempre en reposo. El reposo lleva a la vacuidad, y la vacuidad a la plenitud, y lo pleno es lo acabado. De la vacuidad brota la quietud, de la quietud el movimiento, y del movimiento vienen los logros.[531]

François Cheng assenyala que, mitjançant el buit, el cor de l'ésser humà pot convertir-se en la regla o en el mirall de si mateix i del món, ja que al posseir el buit i a l'identificar-se amb la vacuïtat original, l'humà és la font de les imatges i les formes; percep el ritme de l'espai i del temps, domina la llei de la transformació.[532] «Los santos adoptaron el uno para ser la regla del mundo», diu el 道 Tao.[533] Malgrat que els canvis introduïts per 蘇軾 Su Shi i la pintura dels lletrats (文人画) aparentment ens acostaven el paisatge d'Orient i Occident al revelar l'ànima de l'artista a través de la naturalesa, en lloc de representar-ne l'aparença literal, com ens recorda 庄子 Zhuang zi, els primers es fusionen i formen part del tot en un món immanent des de la seva quietud al convertir-se en miralls perfectes, mentre que els occidentals estableixen un diàleg de subjecte a objecte amb la seva raó activa, amb la qual

528 Han, Byung-Chul. (2016). *Shanzhai. Op. Cit.* p. 13.
529 D'aquí prové la idea del «mirall brillant i aigües quietes» que en l'escola *chan* (zen) descriu, en certa mesura, l'estat del Despertar.
530 Lao, zi: «Alcanzar el vacío es la norma suprema; conservar la quietud es el máximo principio» (cap. LX).
531 Zhuang zi, *Maestro Chuang Tsé. Op. Cit.*, Libro XIII, Cap. I.
532 Cheng, François. (2004). *Vacío y plenitud.* Madrid: Siruela. p. 91.
533 Lao, zi. (2018). *Los libros del Tao. Tao Te ching. Op. cit.* §22.

pretenen il·luminar i dominar un món dual. 老子 Lao zi assenyala que aquesta integració amb el món arriba gràcies al retorn produït per la noció de la vacuïtat. Com comenta François Cheng, en el desenvolupament lineal del temps, cada cop que intervé el buit introdueix un moviment circular que enllaça el subjecte amb l'espai originari.[534] D'aquesta adaptació a la naturalesa esperant el punt de retorn generat pel buit, neix la noció de temps circular característica d'Orient que condueix a la integració del microcosmos i el macrocosmos, tal com indica el 道 Tao:

> Llegado al límite del vacío, firmemente anclado en la quietud; mientras diez mil seres nacen de un solo impulso, me dedico a contemplar el regreso… Conocer lo constante procura el acceso a lo infinito, lo infinito a lo universal, lo universal a la realeza, la realeza al cielo, el cielo a la vía, la vía a la vida que permanece, y la muerte nada puede en mi contra.[535]

Dos mil anys després, el pintor 石涛 Shi Tao dirà: «Uno se divide en diez mil, y de las diez mil formas que tienen las cosas, se persigue lo Único, transformar al Uno en las formas nebulosas primitivas; ésta es la cima de la habilidad artística».[536]

Com Europa, la Xina contemporània ha seguit els seus precursors, en el seu cas més antics. En l'era de la fotografia moderna, n'hi ha nombrosos exemples, com les imatges de 何藩 Fan Ho mostrant petites barques i barquers enmig de llacs i muntanyes, o els seus paisatges urbans en els quals les figures eren d'una proporció molt petita en relació amb l'arquitectura. Avui, la transformació moderna del seu país ha cridat l'atenció a molts dels seus artistes. El fotògraf sichuanès 张克纯 Zhang Kechun estableix una relació similar entre escala humana i creació humana. El llibre que va publicar sobre el riu Groc, el 黄河 Huang He,[537] fa un transcurs pel riu que fonamenta la cultura xinesa com a imatge de la transformació contemporània que està patint el país a través d'uns paisatges naturals alterats per usos humans com ponts de grans dimensions, mineria, pesca o la construcció de grans ciutats a les seves ribes, entre altres pertorbacions del medi natural. En totes les imatges, la societat xinesa apareix a molt petita escala al costat de la seva nova creació. Una transformació del medi que, per a la cultura d'aquell país, sempre ha sigut símbol d'èxit de la seva societat: controlar i dominar la naturalesa per humanitzar-la.

Els paisatges com els de la Xina creats per 张克纯 Zhang Kechun tenen una sorprenent proximitat formal als d'Andreas Gursky, alumne de Brend i Hilla Becher a la Kunstakademie

[534] Cheng, François. (2004). *Vacío y plenitud. Op. Cit.* p. 95.
[535] Lao Zi. (2018). *Los libros del Tao. Tao Te ching. Op. cit.* §16.
[536] Racionero, Luís. (Ed.) (1983). *Textos de estética taoista.* Madrid: Alianza. p. 94.
[537] Zhang Kechun. (2020). *The Yellow River.* Ningbo: Jiazazhi Press.

Düsseldorf. Partint dels seus ensenyaments, les dues tradicions —les dels pintors antics a Orient i les dels romàntics a Occident— han arribat a estètiques comunes basant-se en concepcions antagòniques de la realitat per explicar la relació entre humanitat i naturalesa als inicis d'un segle XXI que pretenia ser global: la primera des de l'absència, que els porta a una assumpció d'un temps circular gràcies al qual es reintegren a la naturalesa, i la segona des de l'essència, que, d'origen, portava en si un temps lineal, una raó per il·luminar-la i un progrés necessari per conquistar-la. Tanmateix, en lloc d'anar a una globalització que s'arrelava a una voluntat proselitista cristiana per dominar el món en nom de Déu i ha provocat estretalls, aquesta comunió estètica assenyala un camí de síntesi espiritual, entre l'absència i l'essència, a causa del retorn occidental al Ser que comportarà una nova circularitat del temps i l'abandó de la noció de progrés dins el procés d'*ontosi*, camí de reintegració a l'adualitat del Ser paral·lel a la no-dualitat de la vacuïtat oriental. Aquesta és la moneda que gira amb l'essencialisme en una cara i el nihilisme en l'altra, la qual es comprendrà millor des de l'abstracció negativa.

Figura 157: *Entre les muntanyes i l'aigua.* 张克纯 Zhang Kechun.

5.1.6 L'ONTOSI A TRAVÉS DE L'ABSTRACCIÓ APOFÀTICA DEL SUBLIM

Quan el sagrat cau ocult i la bellesa hi queda sepultada, es talla el camí artístic de la mimesi i la representació figurativa. Aquest és el moment en què es busca un nou llenguatge explorant el territori de l'analogia abstracta, com s'ha introduït a l'apartat 2.2.2.[538] Aquest camí determinant que va prendre l'art modern no es podria haver recorregut sense haver comès el *gir teofànic* cap a una religiositat immanent, com s'ha desenvolupat en aquesta tesi. Això explica la profunda connexió entre qualsevol art primitiu o ancestral i la revolució moderna quan es produeix la ruptura amb tota la tradició precedent i es troben paral·lelismes evidents amb l'art de tradicions molt antigues fonamentades en una cosmovisió immanent, com s'ha introduït en el capítol 1. A partir d'aquella visió, aquesta part de la tesi s'endinsarà en el camí pres per l'art contemporani *iconofànic* cap a la representació de l'abstracció i l'exploració dels *llindars metacromàtics* de l'estètica negativa, com s'ha desenvolupat fins aquí, als quals s'hi sumarà la representació sublim de l'espai per aproximar-se al no visible. Aquesta triple combinació conclourà l'anàlisi formal de l'art contemporani *iconofànic* que tracta aquesta tesi.

El desembre de 1948, quan Barnett Newman va publicar l'article «The Sublime is Now» a *The Tiger's Eye* —compendi del seu pensament dels anys quaranta— va afirmar que l'art europeu sempre s'havia allunyat de l'expressió de l'absolut per la confusió amb l'absolutisme de la creació perfecta provinent de l'ideal grec de la bellesa. Newman inicia el text amb les següents paraules:

> La invención de la belleza por parte de los griegos, esto es, su postulado de la belleza como un ideal, ha sido la bestia negra del arte europeo y las filosofías estéticas europeas. El deseo natural del hombre de expresar en las artes su relación con lo Absoluto se identificó y confundió con los absolutismos de las creaciones perfectas —con el fetiche de la calidad— de modo que el artista europeo ha estado continuamente implicado en la lucha moral entre los conceptos de belleza y el deseo de sublimidad.[539]

Seguidament, va esbossar tot el recorregut d'aquesta «confusió» històrica que ell teoritzava i acabà el text amb la següent proposta:

> Creo que aquí en América, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, al negar completamente que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y dónde

[538] Vegeu p. 280-283.
[539] Newman, Barnett. (1990). *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Síntesis. p. 215.

encontrarla. La cuestión que ahora se plantea es cómo, si estamos viviendo en una época sin una leyenda o mito que pueda llamarse sublime, si nos negamos a admitir cualquier exaltación de formas puras, si nos negamos a vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos estar creando un arte sublime?

Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No necesitamos los apoyos obsoletos de una leyenda desfasada y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es patente y que están desprovistas de los soportes que evocan las asociaciones con imágenes anticuadas, sublimes y bellas. Nos estamos liberando de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, que han sido los recursos de la pintura europea occidental. En lugar de hacer catedrales de Cristo, el hombre, o "la vida", las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia.[540]

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

Figura 158: *Vir Heroicus Sublimis*. Barnett Newman, 1950-51.
Oli sobre tela 242.2 x 541.7 cm, MoMA.

Traduït com a *Home, heroic i sublim*, el títol de la tela més gran que va fer en aquell moment ja assenyala les aspiracions de transcendència darrere el sublim que Barnett Newman volia traslladar a la seva obra. Amb aquest oli monocromàtic vermell de dimensions extraordinàries fraccionat per cinc *zips* o franges estretes d'altres tons, que creava fent

[540] Newman, Barnett. (1990). *Escritos escogidos y entrevistas. Op. Cit.* p. 217-218.

reserves amb cinta adhesiva, Newman invitava l'espectador a una experiència immersiva de molta proximitat per donar resposta a la qüestió oberta anteriorment al seu text "The Sublime is Now" sobre com es pot crear un art sublim vivint en una època sense una llegenda o un mite que pugui anomenar-se sublim, sense exaltar les formes pures i negant viure en l'abstracció. A l'efecte engolidor d'una tela d'aquesta magnitud i monocromatisme s'hi sumava el fet que la mà humana del creador havia desaparegut, perquè era un dels expressionistes abstractes que va adoptar la praxi d'apartar la seva presència perquè l'espectador es vinculés de manera més immediata amb la matèria. Confrontat al vermell continu de diferents dimensions i formes, per les particions de les franges i els cinc metres i mig d'amplada total, l'espectador havia de sentir alguna cosa més enllà que la vinculació física amb l'obra. Newman comparava aquesta experiència amb la trobada entre persones: «One has a reaction to the person physically. Also, there's a metaphysical thing, and if a meeting of people is meaningful, it affects both their lives».[541]

La significació metafísica que ha de comportar l'obra és la que uneix els expressionistes abstractes amb les emocions absolutes que Newman reclamava com a naturals en l'ésser humà en plena revolució moderna quan el trencament amb la tradició havia de decapar tots els estrats que la cultura europea de la qual procedien havia deixat al llarg de la història. Aquest despreniment és el que va dur a la clàssica simplificació formal moderna però, alhora, a un descobriment de l'espai de base de la pintura. Com s'ha vist prèviament, l'espai, que van començar a explorar els romàntics europeus, els va conduir al descobriment d'un nou sentiment del sublim en el paisatge de la natura. En aquesta, la preeminència de la figura humana regida per la bellesa clàssica va perdre protagonisme per reduir-se a una forma insignificant enmig d'una exuberant natura que deslimitava la pintura obrint-la al sublim. Al segle XX, els moderns van dur l'espai a la seva lectura més elemental, en la qual havien d'interpretar-lo en si, ara sense objectes bells ni figuració de la natura. El sublim més profund prové de l'expressió més radical de l'espai pictòric, una expressió exaltada que havia de lligar amb les emocions absolutes que Newman reclamava com a naturals en l'ésser humà i de les quals la tradició de la bellesa europea l'havia apartat.

[541] Newman, Barnett. (1990). *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.

A finals de la dècada de 1950 i durant la següent, Lee Bontecou va explorar de manera abstracta la forma de la cavitat amb múltiples llenguatges escultòrics i pictòrics. Com a obra escultòrica acostumava a fer-ho des de la concepció de l'obra emmarcada en paret, encara que muntés acoblaments de metall tridimensionals per generar una cavitat negra i misteriosa. Amb materials pictòrics, utilitzava sutge per buscar un negre profund i mat.

Figura 159: *Untitled*. Lee Bontecou, 1959.
Acer soldat, lona, tela negra, sutge i filferro, 147,5 x 148,5 x 44 cm. MoMA, Nova York.

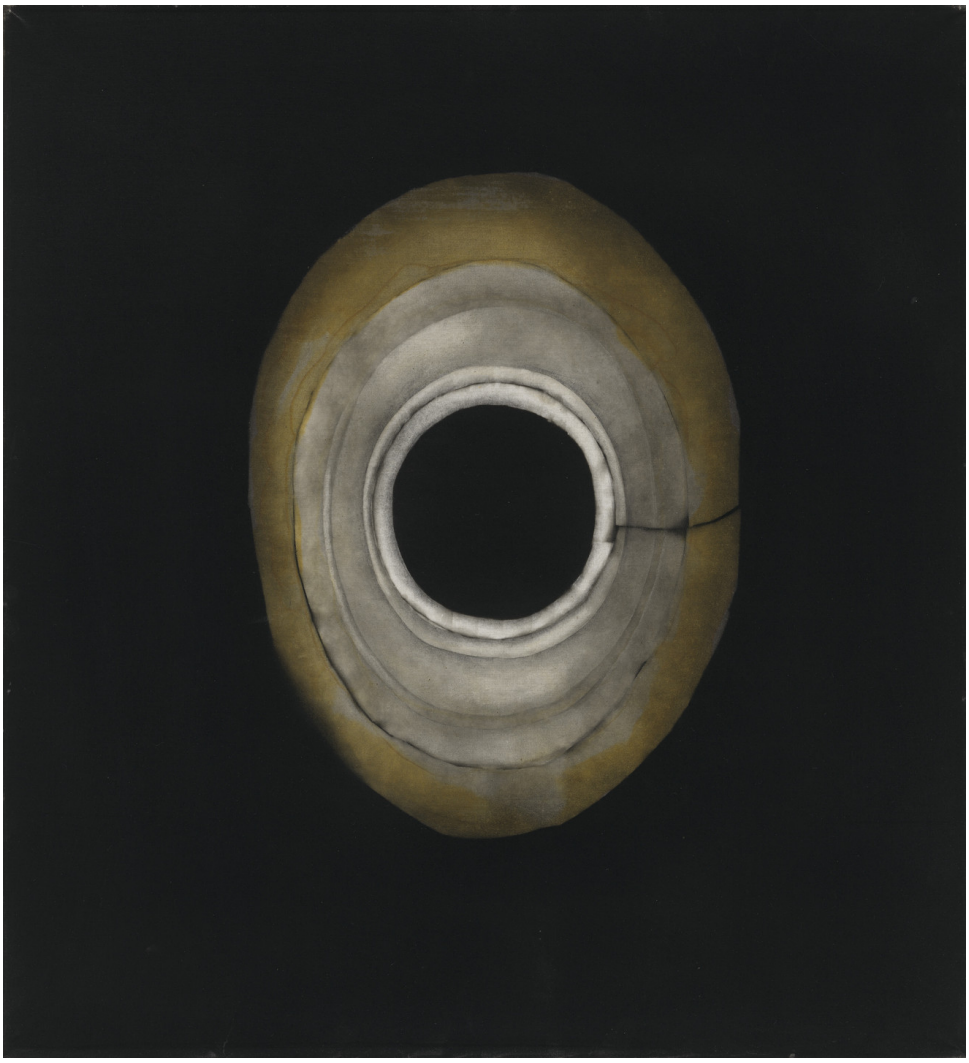


Figura 160: *Untitled*. Lee Bontecou, 1963.
Tint de sutge i anilina sobre mussolina, 61 x 55,9 cm. MoMA, Nova York.

El 1945, Barnett Newman va publicar «The Plasmic Image», un text que arranca amb una declaració fonamental: «El tema de la creació és el caos».[542] Sigui quina sigui la seva procedència històrica, com assenyala Otto, la mística és potenciació i exaltació màxima de l'element irracional de la religió.[543] Com va assenyalar Otto i s'ha vist al llarg d'aquesta recerca, aquesta potenciació troba una via d'accés a través del sentiment del sublim percebut, sobretot, en la captació de les dimensions de l'espai i com l'ésser humà s'hi ubica. Els paral·lelismes que es poden establir amb la voluntat de produir un sentiment similar a l'espectador a la creació contemporània de certes obres d'artistes que vinculen l'àmbit espiritual amb el còsmic, com Anish Kapoor o James Turrel són els que mostren un camí cap a l'*ontosi* contemporània des de l'abstracció negativa cap al sentiment del sublim.

[542] Newman, Barnett. (1990). *Escritos escogidos y entrevistas. Op. Cit.* p. 34.
[543] Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat*. Barcelona: Fragmenta. p. 49.

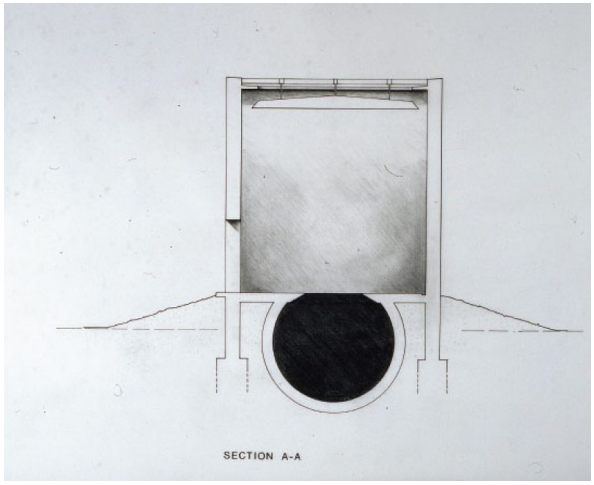


Figura 161: *Descent into Limbo*. Anish Kapoor, 1992.
Plànol.

La triple combinació prèviament anunciada d'estètica negativa *iconofànica* basada en la representació abstracta, l'exploració dels *llindars metacromàtics* i la recreació de l'espai sublim que pot conduir avui a un trànsit òntic-ontològic i a un procés d'*ontosi*, apareix en algunes obres d'Anish Kapoor, majoritàriament en les que exploren el buit a través de forats negres, com *No Place* (1989), *The Earth* (1991), *Untitled* (1996), *Vortex* (2004), *L'Origine du monde* (2004) o els seus vòrtexs d'aigües fosques com *Descension* (2014), entre d'altres. El 1992 va desenvolupar *Descent into Limbo*, una obra que plasma aquesta triple combinació. Es tracta d'una instal·lació formada per un habitacle cúbic de 6x6x6 m a l'interior del qual hi ha un forat a terra amb una fossa completament obscura de 2,5 m de fondària que es presenta imperceptible a la vista humana perquè sembla una simple taca de pigment negre a terra, fins al punt que en la seva instal·lació a la Fundaçâo de Serralves de Porto el 2018 un visitant va caure en aquell petit abisme infinit perquè no es creia que era una fossa.

Figura 162: *Descent into Limbo*. Anish Kapoor, 1992.
Fundaçâo de Serralves, Porto (2018).

Tal com s'ha avançat al capítol 4 a l'analitzar els *llindars metacromàtics,* sorprenentment, *Descent into Limbo* no va ser creada amb Vantablack ni cap pigment negre d'alta absorció de llum, sinó amb un color blau que, un cop dins de la sala en la qual s'ubica el petit abisme a porta tancada per evitar la influència lumínica exterior i mantenir la tènue llum de l'espai, es converteix en un fons negre insondable per a la vista, en contrast amb l'estranyesa que produeix un so dimensionat pel buit inferior que no es correspon a la informació visual bidimensional rebuda al cervell. A aquest desajust de la percepció sensible s'hi suma la raó, que, al conèixer les dimensions reals de l'esfera que la seva imaginació no pot elaborar per la confusa captació sensible, condueix a l'esfereïdor sentiment del sublim matemàtic, com va anomenar Kant aquest desajust entre imaginació i raó que condueix a un pensament de superioritat moral en sentir-se capaç d'elaborar conceptes suprasensibles.

Figura 163: ***Untitled*****. Anish Kapoor, 1996.** Malmö Konsthall.

Figura 164: *Descension*. Anish Kapoor, 2014.
Galleria Continua San Gimignano

De manera semblant, James Turrell ha construït espais físics en els quals es posa en joc aquesta triple combinació en el seu afany de preguntar-se com funciona la visió. Entre les seves obres constituïdes per la llum com a substància immaterial del seu art, a partir de 1976 va començar a crear una sèrie anomenada *Space Division Constructions*. Es tracta d'espais buits amb una llum monocroma i difusa (*sensing space*) separats d'un espai fosc (*viewing space*) per una paret amb un forat en forma de marc o finestra a través de la qual els visitants observen el buit. A part de buits, aquests espais no presenten cap aresta interior que mostri la unió de les parets perpendiculars entre elles, sostre i terra. D'aquesta manera, en l'espai il·limitat s'observa un buit infinit, que només pot quedar omplert de la insubstancialitat de la llum que el fa perceptible.

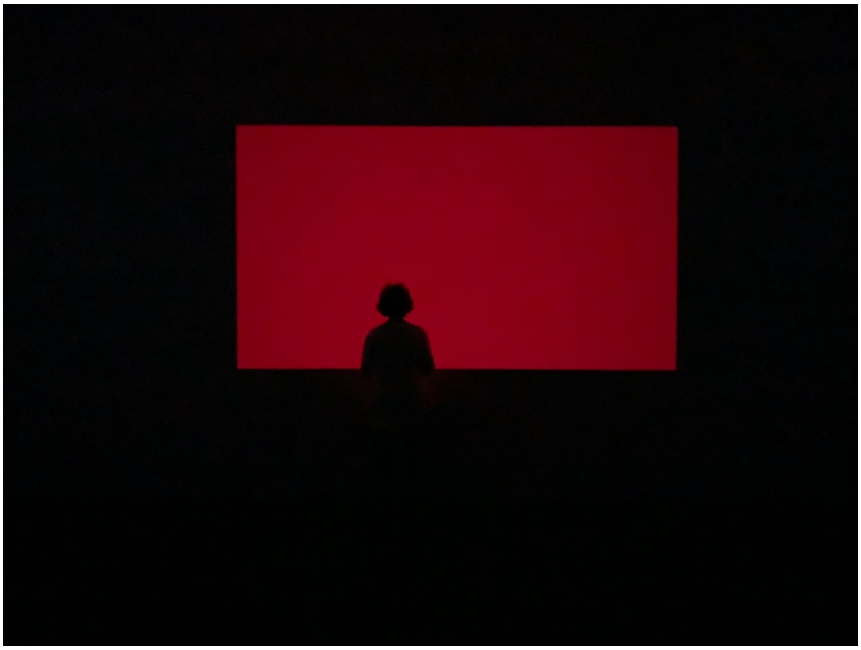
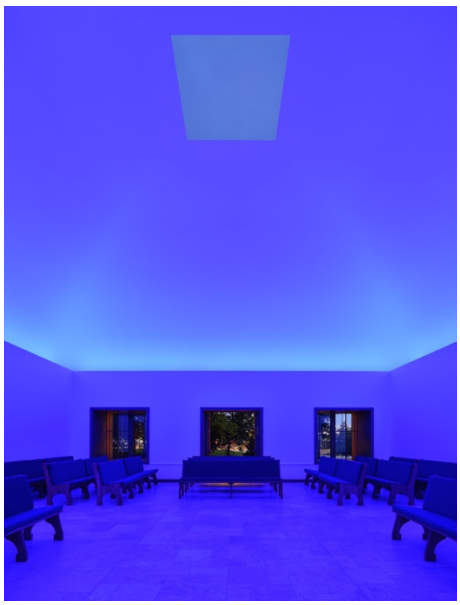


Figura 165: *Cherry*. James Turrell, 2021.
Museo Picasso, Málaga.

Al llarg de tota la seva obra, Turrell ha abocat l'espectador al sublim a través de les finestres, sobretot al cel, com a *Come to Good*, catalogat com a *Skyspace*, sala oberta a la comunitat per trobades sense definir on seure en bancs d'igual a igual i contemplar el cel a través de la finestra que va obrir. Des de l'interior, es pot contemplar el cel amb una seqüència cromàtica de llum artificial que altera la percepció del cromatisme de què hi ha més enllà. La seqüència dura quaranta minuts, justament el temps aproximat d'una missa cristiana.



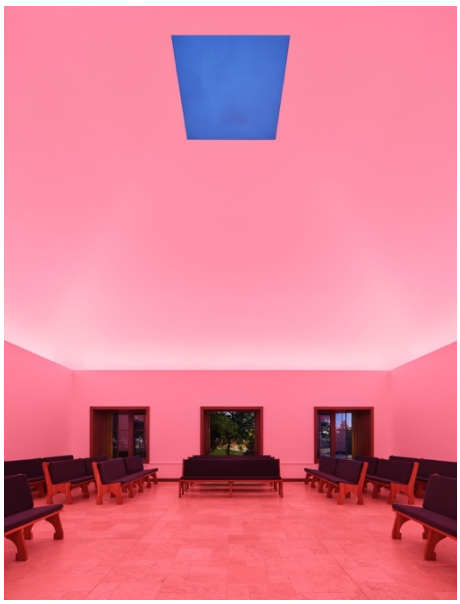


Figura 166 i 167: *Come to Good*. James Turrell, 2025.
Keith House, Fort Worth (Texas).

Aquesta obra de James Turrell mostra un paral·lelisme amb l'obra *Asemanastán. La terra dels cels*, de Toni Serra *) Abu Ali, videoinstal·lació que mostra una obertura al cel a través d'un forat en una construcció de tova. Aquest pla fix remet a obrir la visió, l'obertura de la percepció visionària per rebre la visió, com va analitzar aprofundidament Antoni Gonzalo Carbó en vincular-lo a la llum de la mística sufí persa que s'ha mencionat al capítol 4.[544]

Figura 168: *Asemanastán. La terra dels cels.* Toni Serra (Abu Ali), 2020.
Videoinstal·lació, 50'.

James Turrell ha creat múltiples instal·lacions arquitectòniques o cavitats on observar el cel. Les més rellevants per aquest estudi són *Second Wind*, ubicada a Vejer de la Frontera (Cádiz) i l'obra de vida de l'artista, *Roden Crater*, volcà que va perforar al desert d'Arizona.

Enmig d'una pineda a tocar de l'Estret de Gibraltar, *Second Wind* és una construcció o espai contemplatiu que conjuga una planta quadrada amb la circularitat de l'espai òcul interior a través del qual s'observa el cel amb diferents seqüències cromàtiques que alteren la seva

[544] Cf. Gonzalo Carbó, Antoni. (2025). "Contemplando el «cielo espiritual» (āsmān-e rūhānī) desde el «desierto de la aniquilación» (bīyābān-e fānā): *Asemanastán. La tierra de los cielos* (2020), Toni Serra Abu Ali)" a Álvarez-Blanco, Pilar; Villota Toyos, Gabriel. (Coord. i Ed.). (2025). *Abrir la visión. El legado de Toni Serra *) Abu Ali*. Santander: La Vorágine. p. 242-267.

percepció. Entre la forma quadrada que remet a la terra i la circular que remet al cel, intermèdia una làmina d'aigua; aquest és el trànsit que ha de fer l'observador per accedir al cel des de la terra.

Figura 169 i 170: *Second Wind*. James Turrell, 2005.
Fundación Montenmedio, Vejer de la Frontera (Cádiz).

En el cas de *Roden Crater*, obra faraònica que aquest artista de la llum hi treballa des de 1977, conté diverses sales on contemplar el cel i, sobretot, la llum, ja sigui directa, ja sigui mesclada amb diferents tons artificials, ja sigui indirecte a través de diversos conductes que transporten la llum des dels òculs que ha perforat al crater del volcà. Ubicat al Painted Desert d'Arizona, lloc amb una riquesa geològica extraordinària, la intervenció del volcà permet viure l'experiència del sublim a través dels espais d'observació, els túnels i les projeccions lumíniques de la llum astrològica, ja sigui la del sol, com la de la lluna o els planetes, en un túnel que constitueix un telescopi gegant de 15 m de distància focal on aquests són projectats sobre una pedra de marbre. Quan estigui finalitzat, el projecte comptarà amb vint-i-quatre punts d'observació i sis túnels interns. La ubicació en el desert, espai místic per excel·lència, la pobresa ascètica de l'entorn i la contemplació de l'infinit a través de la seva llum constitueixen aquesta intervenció en un espai natural en una invitació a la contemplació del sublim en el sentit kantià del terme, el matemàtic, com aquí s'ha tractat i elaborat per acostar la noció d'*ontosi* i infinit.

Figures 171, 172 i 173: *Roden Crater*. James Turrell, 1976-2026.
Arizona. Imatges de l'artista.

El 2013, James Turrell va fer un altre òcul gegant ocupant tot l'espai interior de la cúpula de l'edifici del Guggenheim de Nova York projectada per Frank Lloyd Wright. Servint-se de la llum difusa de la mateixa cúpula, Turrell va crear una estructura de dimensions colossals en la qual va intervenir la llum interior amb múltiples seqüències cromàtiques. Altre cop, el cromatisme de la llum solar es mesclava amb una exploració cromàtica artificial creant un espai de contemplació a un infinit encarnat per múltiples el·lipsis volumètriques.

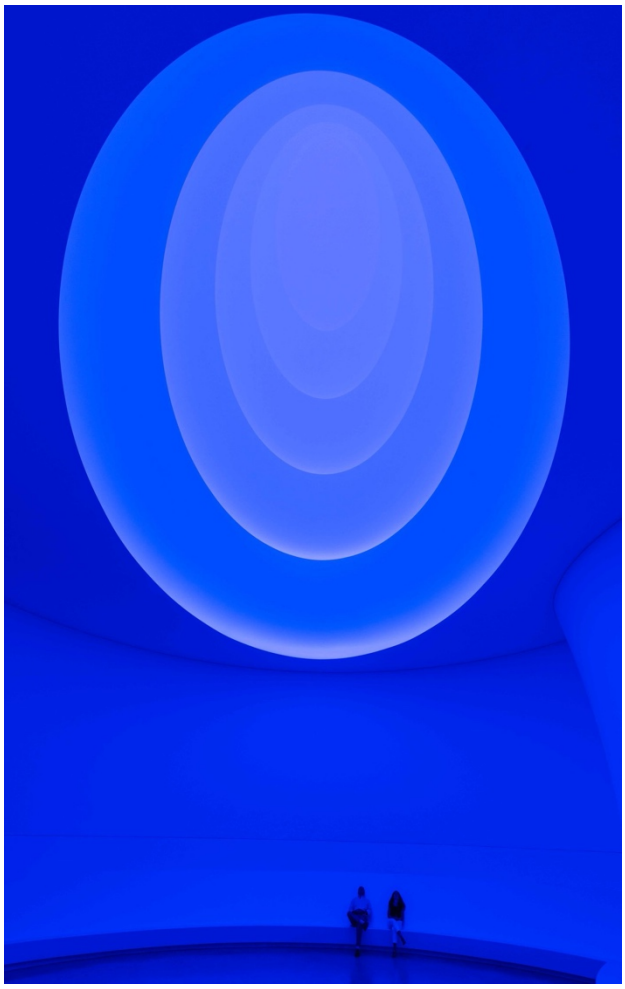


Figura 174: *Aten Reign*. James Turrell, 2013.
Guggenheim Museum, Nova York.

Si, com s'ha introduït, el sagrat s'oculta i la bellesa queda sepultada, la mimesi i la representació figurativa queden sense recorregut i l'analogia abstracta pren aquesta funció per encarar la *representació iconofànica*. Fins aquí s'ha analitzat aquest espai creatiu a partir dels llenguatges negatius usant l'abstracció, el temps circular, l'exploració dels *llindars metacromàtics* i l'acostament a l'espai sublim. Aquestes són les formes que permeten un acostament a un

espai apofàtic per assenyalar l'*ontosi* contemporània a través d'una matèria transformada en poesia que es resisteix a interpretacions intel·lectuals, com recordava Pierre Soulages:

> Parce que la peinture est une aventure dans le monde, elle le signifie. Parce qu'elle est une synthèse dans sa totalité, elle le signifie. Parce qu'elle est une expérience poétique, elle le signifie en le transfigurant; cette métaphore ne se laisse entamer ni expliciter par aucune des coordonnées auxquelles on tend arbitrairement à la faire correspondre.[545]

Figura 175: ***Peinture 202x453 cm, 29 juin 1979.***
© Adagp, Paris. Centre Pompidou, MNAM-CCI/Philippe Migeat/Dist. GrandPalaisRmn

Això permet tancar aquest acostament teòric tal com s'ha iniciat al capítol 1, recordant el camí que assenyalava Ludwig Wittgenstein al final del *Tractatus logicus-philosophicus* sobre la capacitat de mostrar que aquí s'ha explorat a través de l'*art iconofànic*:

> 6.522 L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic.[546]

[545] Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos*. Paris: Hermann. p. 15.
[546] Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62. p. 154.

5.2
CONCLUSIONS DEL CAPÍTOL 5

CONCLUSIÓ 5.1:
EL GIR TEOFÀNIC SIGNIFICA EL PAS DE LA BELLESA AL SUBLIM

La caiguda del programa de la bellesa associada a un Déu transcendent des de la seva lectura platònica en les arts occidentals va conduir a l'ascens del sublim, categoria estètica que s'adequava millor a la nova era perquè donava comprensió a la figura semiabsent d'un Déu amagat. Quan el *gir teofànic* va conduir a la cultura europea a entendre que l'ésser humà i la naturalesa ja no formaven part de la creació divina, va sorgir un sentiment d'escissió entre humanitat i món que va conduir al Romanticisme, que va posar de manifest en la pintura, la música, la poesia i el pensament el descobriment esfereïdor d'un món sacralitzat, quan el sagrat havia baixat del cel per convertir-lo en matèria còsmica destinada a la ciència. Com s'ha avançat anteriorment, es tracta del moment en què va començar el declivi de la tríada humanística entre Déu, cosmos i humà, per donar pas a l'*ontosi*.

La forma esfereïdora que adoptava la naturalesa i feia néixer el sentiment del sublim era fruit de la conversió teofànica entre el Déu majestat i la natura, el primer dels quals s'havia caracteritzat per una inaccessibilitat absoluta, poder i omnipotència que suscitava un sentit numinós basat en la petitesa, dependència i nul·litat humana respecte del seu creador. A partir del *gir teofànic* a la immanència, tots aquests sentiments associats a la nul·litat es viuen respecte del món, la naturalesa, davant la qual l'ésser humà deixa de tenir una existència privilegiada per acostar-se al no-res postexistencial. És en aquest trànsit que uneix Occident amb Orient on s'ubica l'*ontosi*, que dona el relleu actual del Déu al Ser evitant el nihilisme davant del qual només alguns místics d'Occident han tingut la capacitat d'abocar-se. Essència occidental versus absència oriental.

CONCLUSIÓ 5.2: ABSÈNCIA–ESSÈNCIA, SÍNTESI ORIENT-OCCIDENT

L'absència és el fonament espiritual de múltiples cultures a l'Extrem Orient. La vacuïtat com a forma sense substància o el no-res absolut són origen i fi de tot coneixement. Quan l'ésser humà s'identifica amb la vacuïtat es converteix en font d'imatges i formes, domina l'espai i el temps a través de la llei de la transformació per reintegrar-se en un món immanent. Entrar en contacte amb el dinamisme de la forma del buit serveix com a *ancoratge ontològic*, retorn a l'origen a partir del qual gira el temps circular que uneix microcosmos i macrocosmos eternament i dona accés a l'infinit, l'universal, la via i la pau postexistencial.

Els paral·lelismes estètics en la representació de la naturalesa entre l'Extrem Orient i Occident, a través del sentiment del sublim i sorgits de concepcions antagòniques de la realitat, s'han acostat fins a entrar al segle XXI: els primers des de l'absència, que comporta una assumpció d'un temps circular gràcies al qual es reintegren en una naturalesa immanent; els segons des de l'essència, que després d'un transcurs amb un Déu que els va aportar un temps lineal, tornen a una circularitat cronològica en el moment que es reintegren al Ser en un procés d'*ontosi*.

CONCLUSIÓ 5.3:
EL SUBLIM ABSTRACTE NEGATIU

El camí determinant que va prendre l'art modern cap a l'analogia abstracta, quan el sagrat va caure ocult i la bellesa hi va quedar sepultada, conjuntament amb la mimesi i la representació figurativa, va ser fruit del *gir teofànic* cap a la conducta religiosa immanent. L'art contemporani *iconofànic* ha prosseguit aquest camí abstracte explorant els llindars metacromàtics de l'estètica negativa i la representació de l'espai a través del sentiment del sublim. Aquesta és la triple combinació conclusiva per manifestar l'*ontosi* contemporània.

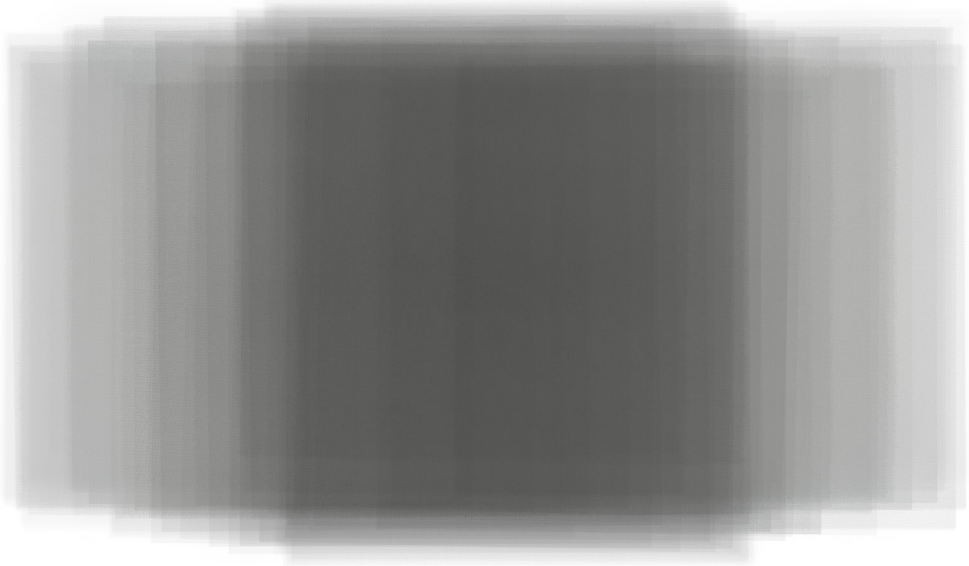


Figura 176: ***Setanta mil vels VIII.*** Joan Villaplana, 2022.
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 105×172 cm
Obra muntada en marc esmaltat blanc, vidre òptic separat per una cambra d'aire.
Fundació Guasch Coranty

Setanta mil imatges de vels de seda es superposen en aquesta obra de gran format híbrida digital-analògica. En la superfície es poden percebre la textura dels primers vels que queden col·locats per sobre de tots. A mesura que la visió va avançant cap al centre, augmenta la profunditat dels milers de vels restants.

VI.
CONCLUSIONS FINALS: SER I IMATGE

Figura 177: *Ascensió.* Joan Villaplana, 2024.
Teixit, 20×7,5×5 m.
Santuari del Miracle, Riner.

Figura 178: ***Ascensió.*** Joan Villaplana, 2024.
Teixit, 20×7,5×5 m.
Santuari del Miracle, Riner.

Figura 179: ***Ascensió.*** Joan Villaplana, 2024.
Teixit, 20×7,5×5 m.
Santuari del Miracle, Riner.

Ascensió és la darrera instal·lació artística d'aquesta recerca creativa. Sota l'encàrrec del festival de música Espurnes Barroques, es va crear aquesta instal·lació consistent en velar tot el retaule de l'església del santuari del Miracle, el retaule barroc més gran de Catalunya. Aquesta obra va romandre instal·lada fins al concert *Glòria* de Georg Friedrich Händel, interpretat per l'Orquestra del Miracle esdevingut el dissabte 1 de juny de 2024. La temàtica d'aquesta obra de Händel és el miracle de l'ascensió, desaparició de l'única imatge del Déu dels monoteismes que s'ha pogut encarnar. Aquest és el motiu conductor de tota la instal·lació escultòrica. L'absència física de Jesús significa el traspàs a la permanència de l'Esperit Sant a la terra, la tercera figura de la Trinitat que guiarà el cristianisme. Si el Déu s'havia encarnat fent-se imatge viva, ara aquesta imatge ascendia fent-se invisible altre cop per deixar pas a la invisibilitat de l'Esperit Sant a la terra. Als cristians els quedava resoldre si només acceptaven el text revelat, com feien els altres monoteismes, o si podrien preservar la seva imatge a través de la mediació de l'art.

L'obra va consistir a velar tota la imatge sagrada del retaule -que no significava tapar-la- amb quinze vels de nou metres quadrats cada un tot el retaule, formant un total de cent trenta-cinc metres quadrats de veladura. Els vels van ser instal·lats al llarg d'una setmana amb un complex sistema de suspensió d'aproximadament cinc-cents metres de niló. La incidència de la llum natural mesclada amb l'artificial creaven una translucidesa que permetia la veladura.

Figura 180: *Ascensió*. Joan Villaplana, 2024.
Concert *Glòria*, G. F. Händel amb l'Orquestra del Miracle. 1 de juny de 2024.
Santuari del Miracle, Riner.

La proposta contenia un segon element fonamental explorat en la instal·lació prèvia de *La imatge és cendra*: el fum. Els vels filtraven la llum i el fum l'aturaria, tamisant-la. Aquest fum artificial havia d'aparèixer entre els vels omplint progressivament tot el volum escultòric. El projecte va ser aprovat mesos abans amb acord sobre la coherència teològica de la instal·lació. Malauradament, la inclusió del fum va ser posada en dubte per portar les coses massa enllà i, finalment, vetada per instàncies eclesiàstiques superiors, malgrat els informes positius de la restauradora que havia fet la darrera restauració del retaule i el d'una altra restauradora independent sobre la innocuïtat del producte químic emprat. Aquesta qüestió no li resta rellevància al cas per aquestes conclusions. Davant el possible dubte de si la doctrina de la imatge establerta ja fa més de mil anys en el si del cristianisme podria ser qüestionada en aquell congost racó del cristianisme, el sacerdoci optà per la via silenciosa de fer mutilar l'obra i exigir la seva immediata destrucció –amb la seva participació inclosa i no sol·licitada– un cop finalitzada l'acció, malgrat el seu entusiasme inicial i un intens debat intern. Aquesta és la qüestió que ha intentat tractar aquesta recerca, la d'indagar on és el sagrat avui, el qual no sempre està en mans de qui pretén custodiar-lo, encara menys quan fa temps que ha sortit dels temples i del control dels seus oficiants.

La bona notícia va ser la conversió de la instal·lació escultòrica en una enorme obra sonora. El director de l'orquestra, Juan de la Rubia, va poder ubicar la soprano Alexandra Nowakowski i el trompetista solista Robert van Ryen per interpretar *Eternal Source of Light Divine* de G. F. Händel en el cambril del retaule barroc. En el moment central del concert, mentre l'orquestra tocava els primers acords de l'ària, els dos intèrprets van amagar-se dins de la instal·lació escultòrica a mitjana altura. La veu de la soprano i la trompeta quedaven acústicament i visualment velades i convertien tota l'escultura en un simbòlic altaveu apofàtic a través del qual provenia la llum, la veu i la trompeta —instrument amb una clara simbologia celestial— per interpretar "l'eterna font de llum divina", segons Händel. El públic no podia localitzar visualment els dos intèrprets enmig de l'obra escultòrica sonora, però la seva música se sentia etèria per la difusió generada pels vels.

Figura 181: *Ascensió.* Joan Villaplana, 2024.
La soprano Alexandra Nowakowski i el trompetista solista Robert van Ryen interpreten *Eternal Source of Light Divine* de G. F. Händel en el cambril del retaule barroc projectan el so a través de la instal·lació escultòrica.

Aquesta investigació conclou amb tres tesis principals, la *iconofania* i l'*ontosi*, tal com s'havien anunciat als objectius i hipòtesis presentades en els preàmbuls introductoris, a les quals s'hi afegeix el *gir teofànic*, com a transició entre les dues per la manera com ha anat agafant cos al llarg de la recerca, malgrat haver-se iniciat com a hipòtesi de context. En el transcurs d'aquesta recerca creativa d'inici i teòrica en el seu desenvolupament, també han sorgit altres tesis rellevants que són exposades en aquestes conclusions seguint els objectius establerts en els diferents àmbits de recerca que s'han explorat: el creatiu, l'iconològic, l'ontològic, el teològic, i el de l'anàlisi de l'art.

LA ICONOFANIA

Si Déu i el Ser signifiquen la plena unitat i l'infinit, no poden tenir imatge, ja que la imatge és concreció i, per tant, divisió i parcialitat, i el que és unitat no pot dividir-se. Aquesta és la mateixa raó per la qual no es pot pensar la revelació com a coneixement primordial a través dels conceptes, perquè pel mateix motiu no pot determinar-se ni tenir atributs, ni tan sols noms, qüestions que marcarien diferència i, per tant, divisió. Consegüentment, es perdria la unitat. La qüestió monàdica és la que fa néixer la iconoclàstia, reflexió inherent en la representació de qualsevol noció d'un absolut.

Per retornar i comprendre l'estat previ a la revelació cal concebre l'adualitat que múltiples espiritualitats de l'Extrem Orient han mantingut des de les seves bases vèdiques a partir de l'antiga doctrina अद्वैत वेदान्त *advaita vedānta* i que, com aquí s'ha analitzat, el pensament occidental va començar a retrobar a partir de la reforma luterana i la Il·lustració quan, gràcies a les crítiques kantianes, Friedrich Schleiermacher va ubicar el fenomen religiós més enllà de l'enteniment perquè no cap en conceptes esquemàtics que l'operen, sinó en l'estat previ a la separació d'objecte i subjecte. Per a l'Occident modern acomplint el *gir teofànic*, la religió passava a ser un sentiment, perquè si l'objecte de la religió era infinit, no podia ser contraposat a un subjecte, el qual limitaria aquest objecte. Així mateix, la comprensió d'aquell infinit només arribaria amb la restitució de la unitat original de la consciència que precedeix la dicotomia entre subjecte i objecte, unitat en la qual el jo i el món són dues nocions que desapareixen. El coneixement religiós opera en un camp diferent del dels conceptes, sorgeix en el dels sentiments i de la intuïció i dissol el dualisme entre subjecte i objecte per arribar a un sentiment intuïtiu de dependència respecte a l'Etern, l'Infinit, l'Absolut, l'U i el Tot.

Tanmateix, en aquest àmbit de coneixement primordial i no-dual, hi ha un tipus d'imatge que ocupa una posició preeminent per la seva capacitat de síntesi de realitat, com han assenyalat totes les tradicions místiques a través de les seves experiències visionàries. Es tracta d'una imatge que no sorgeix només de la visió sensible, ocular i física. La seva aparició també va més enllà dels sistemes de representació de la seva naturalesa visual, com poden ser l'art o altres formes modernes de captació de la realitat aparent. La *iconofania* no és una *representació* a partir d'una visió sensible, ni tampoc d'un procés intel·lectiu: és una *presentació*, una manifestació de l'anunci del Ser previ al seu desplegament que constitueix la capacitat visionària provinent de l'exercici espiritual. La seva imatge inicial és experiència transcendent directa: no és reflex ni representació d'aquesta, sinó *presentació* en forma de visió, una intuïció i experiència integral de realitat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible que condueix a la unió entre coneixement diví i coneixement ontològic en un àmbit no-dual. El seu sorgiment està associat al silenci.

L'enorme dificultat de concretar el Ser abans del seu desplegament recau en evitar l'enunciat i la raó, nocions encapsuladores que tanquen la seva obertura necessària perquè divideixen la seva unitat, ja que determinen la seva noció donant-li un concepte o una imatge adjectivadora i substantivant. Només l'acció verbal no determinada és la creadora; la no determinant és la que sosté el Ser, el Déu i la vacuïtat sense ser substància. En canvi, quan les imatges representatives es basen en aquests conceptes, fugen del Ser i queden condemnades com a objecte representatiu equívoc de la realitat, tal com Plató va classificar-les. Iconologia i ontologia s'assimilen quan es comprèn que les imatges no tan sols són una eina de comprensió del sentit ontològic, sinó que són font de realitat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible gràcies a la seva forma verbal que l'*art iconofànic* podrà mantenir oberta sense complementar de manera determinista.

El fet que els orígens de l'art es remuntin a quan l'ésser humà s'ha de valdre d'una forma de coneixement metafísic diferent de la raó per transitar, comprendre i recrear l'experiència mística en la qual percep la plenitud del Ser per sortir d'una realitat dual que l'angoixa existencialment a causa de la por a la mort, demostra l'inici d'aquesta epistemologia essencial que mai ha abandonat i que torna amb força quan la religiositat es fa difusa, com passa al segle XXI. Des de llavors fins a la contemporaneïtat, l'*art iconofànic* ha ofert l'experimentació d'un estat final d'adualitat on sentir-se reintegrat a la font de Ser i poder redimir la por humana de ser absorbit per la desaparició total. Per tant, la creació artística esdevé un exercici espiritual quan pot aportar aquesta forma de coneixement transcendental sobre l'inefable

perquè ofereix un coneixement visionari i obert, tal com passa en el fenomen místic. El llenguatge necessari per mantenir aquesta obertura és proper perquè els dos processos provenen d'una experiència de visió –i, per tant, de coneixement– antecedent a què és intel·ligible que es mostra insostenible en la seva expressió dins l'esfera lògica, la qual encapsularia en conceptes i enunciats una veritat que es fonamentaria en un logos tancant i determinant. En conclusió, les vies de comunicació d'ambdues experiències es caracteritzen per la seva forma evasiva i per un necessari desbordament dels límits del llenguatge quan intenten tractar el que és intractable, el que no té límits, ja que en el seu nucli s'hi troba la forma verbal intransitiva del Ser, que és rebuda sense atributs.

Així mateix, el vel, membrana o paret d'una cova que s'havia de traspassar per tenir coneixement de l'altre àmbit còsmic a l'origen de les religions serà el nucli de la construcció de tota futura obra sacra cultual. Perduda en el temps de les civilitzacions d'origen semític a través del projecte grec de la mimesi que establí el cànon d'imatge a l'Orient Mitjà i a Occident, l'obra de culte recobrarà la seva vigència durant l'intent de recuperar els vestigis inicials de l'acte creatiu que va comportar la progressiva caiguda de les teologies en aquelles cultures, l'adveniment de la revolució moderna i la seva voluntat de ruptura radical amb la seva tradició. Al llarg dels mil·lennis, aquesta paret on es figuren imatges passarà a ser un vel abstracte i negatiu, vorejant la iconoclàstia, de manera similar a com han fet els darrers mil cinc-cents anys a l'Extrem Orient amb les boires i els buits dels paisatges a través de les aiguades de tinta. En el cas de les cultures musulmanes, ha persistit al llarg dels temps en la noció de vel i la seva iconoclàstia. Un vel, una imatge, un art que correspondrà a l'última capa de l'*esfera existencial* prèvia al ple accés al Ser, com sosté la proposta ontològica d'aquesta tesi.

Com s'ha vist, l'art pot saciar la set ontològica quan irromp en el món profà per generar una pausa contemplativa del real. La permeabilitat de mons que l'art puntualment ofereix genera una percepció del Ser en potència perquè entreveu el sagrat quan els mites no formen part de les societats modernes, els ídols religiosos han caigut i ha desaparegut la creativa innocència que permetia trobar les *hierofanies* en l'espai i el temps. En altres paraules, si l'art en temps seculars i criptoreligiosos ha ocupat el lloc de les *hierofanies* del món mític i religiós i la persistència fonamental de l'*homo religiosus* és reintegrar-se en el temps d'origen per recuperar un món pur, dissoldre l'*esfera existencial* per unir-se al Ser i recuperar la revelació primordial que n'és custòdia, l'*homo saecularі* trobarà refugi en la creació artística contemporània al comprendre que és *homo imago*. Les *iconofanies* aparegudes en sants, místics i altres figures al llarg de les cultures fonamenten les seves respectives religions i permeten

establir el vincle entre imatge i veritat integral a la qual l'*homo religiosus* no pot accedir a través de la raó. Per aquest motiu és *homo imago* abans que *homo rationalis*. La *iconofania* és origen i fi de la humanitat.

A partir de l'objectiu de concretar l'origen de la imatge i del Ser en la *iconofania*, s'arriba a la conclusió que l'*art iconofànic* és un llenguatge que ofereix un trànsit òntic-ontològic. És a dir, l'art pot oferir a l'ésser humà transitar de l'ens al Ser. La capacitat de *mostració* d'aquell desocultament essencial o manifestació del Ser sense passar per representacions anteriors es basa en la facultat de mantenir en la seva forma aquella essència primera en una tensió entre iconoclàstia i idolatria en la seva forma verbal. La importància decisiva de la tensió mai resolta entre el *Deus absconditus* i el *Deus revelatus* condueix a la gènesi de l'acte creatiu per tractar la veritat des de qualsevol àmbit. La tensió entre aquests dos pols és generadora de la forma artística que manté l'àmbit sagrat en la seva ambigüitat prèvia a la separació entre objecte i subjecte i fa possible la *representació* de la revelació. Aquesta capacitat visionària desborda els límits del llenguatge i dona com a resultat imatges que mostren sense mostrar a través de l'abstracció i l'estètica negativa, acostant la noció d'infinit present a la natura i desajustant les facultats de la imaginació i la raó, en llenguatge kantià. En altres paraules, la *iconofania* i el seu procés d'elaboració representatiu posterior que la sosté en el llenguatge pot proporcionar a l'*homo religiosus* una completa integració en el Ser redimint-lo de la mort a través d'un trànsit en vida. Es tracta d'una assimilació que el condueix temporalment a l'experiència unitària, tal com pregonen totes les tradicions místiques. Després d'una existència en condició dual i temporal, es previsualitza un retorn a la pau de l'adualitat; abans de la mort, l'art serà mediador en el seu accés per anticipar el coneixement d'aquest estat anterior i futur. Consegüentment, l'*art iconofànic* és un camí de profunda comprensió ontològica, ritu metafísic i culte religiós. L'ontologia i la unió mística es troben en la imatge. Això explica la transcendent i permanent batalla per les imatges que han mantingut les religions. En períodes de reorientació teològica i ontològica com l'actual, el qual ha comportat canvis espirituals profunds com el *gir teofànic*, l'art reapareix com una apropiada via d'accés a la sacralitat del moment que ofereix una immersió al Ser necessària per sostenir el dubte existencial.

En conseqüència, la definició final d'art com a exercici espiritual que aporta aquesta tesi basant-se en la teoria de la transmissió i la recepció que ha proposat diu el següent:

> L'artista transmuta l'infinit en finit perquè l'espectador pugui transitar del finit a l'infinit.

De manera semblant a com una *hierofania* trencava l'espai profà per aportar-hi un canvi de dimensió còsmica i donar a conèixer el sagrat a l'ésser humà, aquesta investigació ha anomenat *ancoratge ontològic* la ruptura, objecte ritual o ritu per sortir del temps homogeni i històric, i permetre a l'ésser humà submergir-se en el temps mític i sagrat per entrar en contacte amb la potència màxima de Ser. L'*art iconofànic* funciona com a *ancoratge ontològic* al crear aquesta consciència que provoca el trànsit òntic-ontològic, el pas de l'ens al Ser.

Partint de la tesi que la *iconofania* és una primera manifestació de veritat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible, com s'articulava la revelació del Ser a l'antiga Grècia, l'αλήθεια *alēthia*, un cop el Ser s'ha desplegat, la *iconofania* deixa d'existir. Tanmateix, la *representació* negativa i abstracta que crea l'*art iconofànic* d'aquella *presentació* primera, que era la *iconofania*, esdevé una forma de coneixement plena al construir la imatge no com una entitat mediadora, l'objecte equívoc de coneixement des de Plató, sinó com a imatge que és font de veritat en ubicar-se en el moment desocultador del Ser i ser-ne part integrant. El Ser és imatge, és *iconofania*. D'aquesta manera, la imatge pot ser una operació que concep l'infinit com a finit prèvia a la capacitat intel·lectiva i esdevé *imatge iconofànica*. La *imatge iconofànica* s'ha de basar sempre en la seva condició verbal sense atribuir. Altrament, és art allunyat del que és real, el que va condemnar Plató. Aquesta experiència visionària materialitzada en forma d'art és una acció que aporta coneixement transcendental en l'àmbit previ a la separació entre objecte i subjecte quan la revelació sorgeix com a *iconofania* i aquesta és tornada a *presentar* per mitjà de la *representació* en un llenguatge que sigui capaç de mantenir el Ser en el seu límit gràcies al fet que desborda els seus propis llenguatges en via negativa i de forma abstracta com el verb sense determinar-se. Aquest últim matís és el que reintegra l'artista en el món del coneixement vertader del qual Plató va intentar apartar fa dos mil cinc-cents anys.

EL GIR TEOFÀNIC

La tesi central de la investigació sosté que el valor de coneixement que transmet la *iconofania* i la seva posterior representació artística aporta una comprensió decisiva de com el fenomen sagrat pot estar transitant d'un període del Déu al Ser com a fonament de tota realitat en les cultures postseculars. Les hipòtesis inicials d'aquesta investigació indagades en els límits entre l'epistemologia, la iconologia, la teologia, l'ontologia, la fenomenologia de les religions i l'experiència artística han conduït a la conclusió inicial que la forma contemporània que adopta aquesta última desvela aquest pas del domini d'una assumpció transcendent i vertical de la realitat a una d'immanent i horitzontal, després de la crítica a les religions, la mort de Déu i una secularització que encara mantenia un Déu difús o amagat, com a part del programa del cristianisme.

El moviment de profunditat que significa aquest *gir teofànic*, des d'una concepció transcendent de la realitat fins a una d'immanent, tesi que introdueix aquesta investigació per explicar aquesta metamorfosi religiosa, ve donat, inicialment, pel pas del Déu de les tradicions monoteistes al *Deus absconditus* o el *Deus otiosus*, existent darrere la secularització monoteista, i, posteriorment, al Ser, fonament de realitat en temps postseculars. Aquest traspàs és el que han experimentat les cultures occidentals modernes en passar d'un teisme, en el qual la relació amb el sagrat era vertical, a una religiositat immanent, en la qual l'eix vertical va girar perpendicularment seguint l'evolució + —, i carregant, conseqüentment, tota la sacralitat sobre l'eix horitzontal. Tant el Déu inaccessible a través de la raó com el Déu absent que desapareix després de crear el món són formulacions subtils o subliminals del sagrat que aquelles influents societats van gestar després de l'anunciada mort de Déu. Es tracta d'un moviment del diví que el mateix cristianisme ja havia viscut en períodes anteriors.

Després de l'allunyament del Déu transcendent que va comportar la revolució científica i la Il·lustració europea, l'Idealisme i la revolució romàntica van fonamentar una nova relació amb el sagrat ubicant-lo en la natura i la noció d'història, la qual va comportar l'irreversible sentiment d'escissió entre l'ésser humà i la natura al deixar de formar part d'aquella creació divina. Del temps anterior en què el Creador i la creació eren clarament definits i separats, cosa que comportava l'antagonisme de dos espais còsmics diferenciats –el diví, per una banda, i la natura i la humanitat que hi està immersa, per l'altra–, es va passar a un període en el qual el Creador desapareixia immers en la creació i feia que el sagrat tornés a adquirir un estatus horitzontal sense una ubicació clara, barrejant-se entre el que és natural de forma confusa i indefinible, tal com havia passat en períodes anteriors de la cultura occidental i

persisteix en múltiples cultures espirituals de l'Extrem Orient. D'una banda, aquest pas les ha assimilat estructuralment a les religions còsmiques que practicaven els seus ancestres. De l'altra, també les ha acostat a les espiritualitats i religions englobades dins la mateixa categoria que es continuen practicant arreu del món en múltiples cultures alienes al proselitisme monoteista. Finalment, aquest *gir teofànic* les ha aproximat a les principals espiritualitats orientals, les quals s'han mantingut immanents des del seu origen. Aquest paral·lelisme condueix a un temps de possible síntesi espiritual, tal com han assenyalat sempre totes les tradicions místiques. En cap cas té relació amb la coneguda globalització socioeconòmica sorgida de la voluntat proselitista cristiana, la qual es va transformar en la imposició d'un imperialisme cultural a través d'un poder tou basat en el capitalisme provinent de la privatització de la fe luterana per dominar culturalment el planeta, incloent-hi les cultures mil·lenàries orientals, oceàniques, africanes i americanes. El nihilisme inherent en múltiples cultures de l'Extrem Orient sorgit de la seva comprensió del buit com a element inefable voreja el llenguatge negatiu, de la mateixa manera que ha esdevingut llenguatge necessari a Occident per tractar el sagrat quan aquest també ha adoptat el nihilisme, com ja havia anunciat la seva mística tradicional a través d'un nihilisme extramurs des de feia segles que assenyalava el Déu en el buit a través de la seva via negativa.

Si el cientisme i la metafísica no han aconseguit dominar la qüestió de la contingència aportant algun horitzó de salvació, la humanitat ha continuat abocada al comportament religiós, encara que alguna petita part hagi intentat declarar la seva independència amb el procés secular. El fet que la concepció del sagrat hagi persistit sepultada com a *Deus absconditus* en les societats secularitzades, com ha demostrat aquesta part de la investigació, explica que l'*homo saeculari* no hagi deixat de ser l'*homo religiosus* que havia estat al llarg de tota la seva evolució, característica primordial de l'angoixa provinent de la consciència de mort que les seves eines racionals no han pogut mantenir sota control.

El comportament criptoreligiós del món secularitzat, en el qual les religions van ser apartades, mostrava una set de Ser i del sagrat persistent, encara que romanguessin sepultades. El temps postsecular que s'obre posteriorment significa assumir aquella noció immanent del sagrat purificant l'ateisme per conjugar raó i religió sense perjudicis més enllà de l'acceptació de l'existència fonamental d'aquest comportament humà que ve de base i sustenta la seva existència. Mentre les cultures modernes no trobin una nova formulació d'aquesta vella conjugació, ni formulin un discurs positiu ontoteològic i continuïn perdudes entre l'opció de retrocedir en les seves valentes revolucions del pensament, fent ressuscitar un Déu mort, o prolongar l'opció revolucionària de proclamar la seva nul·la dependència de

Déu sense trobar un fonament de la realitat, aquesta conjugació es trobarà amagada en formes negatives en la poesia, la música, l'art i la mística, que, tot i ser postsecular, es vincula a altres èpoques i cultures en les quals el Déu ha desaparegut i s'ha fet immanent en el món, com en els nihilismes presents en algun racó reclòs i visionari de la mística medieval europea, en les seves ancestrals religions còsmiques i en les que perduren als cinc continents, a l'Extrem Orient o en el suposat món immanent dels paleolítics, com va apuntar Mircea Eliade. El nucli d'aquesta resolució està en desvincular la correlació subjecte-objecte enquistada en el pensament occidental. Desentranyar aquest binomi en el camp del pensament filosòfic no és senzill, només s'ha intentat practicar en filosofies místiques com les de Ludwig Wittgenstein o fent equilibris en els límits de la raó, com va aconseguir Martin Heidegger. Al segle XXI, Quentin Meillassoux ha aportat pistes importants de com sortir d'aquest terreny de joc en forma de gàbia a través de la noció d'*arxifòssil*. La clau és en la lliure acció despresa d'aquest binomi que els llenguatges de la poesia, l'art i la música, sota el comportament de l'experiència mística, poden practicar per fixar una relació incondicionada amb el real prèvia a la correlació subjecte-objecte. El nucli d'aquestes pràctiques es basa en la desconnexió d'aquest binomi del racionalisme i la seva permeabilitat en la inspiració que aporta la incondicionalitat del comportament religiós.

Per tant, aquesta segona tesi condueix a comprendre que el paral·lelisme entre la creació contemporània sorgida de la revolució moderna i les imatges primitives va més enllà del seu esperit fundacional, aquest prové d'una proximitat estructural de les seves espiritualitats.

D'altra banda, el desenvolupament de la teoria del *gir teofànic* comporta la concepció d'un gir cronològic que completa aquesta tesi. La cronologia lineal iniciada a partir de la ruptura en el temps que va provocar la revelació de les religions semítiques amb un programa de salvació futura, santa i eterna al final del temps existencial, va perdre el sentit quan el seu sistema teològic va entrar en crisi i les societats modernes van matar el seu Déu creador i redemptor. Aquell programa que feia sorgir l'existència del Déu per tornar-la a Ell, en un episodi de vida únic i històric de successió temporal rectilínia dins l'eternitat, va caure. El seu cicle únic i etern acabava donant pas a la repetició cíclica i infinita. El sagrat passava de l'U a l'infinit, del Déu al Ser. Aquesta és la manera com aquesta tesi proposa definir la postsecularització.

Malgrat tot, les mateixes religions que van projectar aquell temps històric i lineal van recórrer al temps cíclic a través dels seus calendaris anuals, en els quals la festa oferia a la humanitat un retrobament periòdic amb el sagrat per compensar l'*equilibri ontocronològic*, tal

com la cronologia monoteista ha sigut anomenada en aquesta recerca. Aquest *equilibri ontocronològic* entre els dos temps era essencial per mantenir la fe en el rumb lineal cap a la salvació, per un costat, i reviure periòdicament la font d'aquella fe per recordar-la i estar-hi present a través de la festa, el temps sagrat. Linealitat cap a l'etern i retrobament cíclic amb el *temps magne* resumeixen l'*equilibri ontocronològic* dels monoteismes.

Tanmateix, la crisi de les religions semítiques no significà la fi del comportament religiós, com s'ha assegurat. Al contrari: si el *gir teofànic* significa baixar el sagrat de la verticalitat del cel a l'horitzontalitat de la terra, sacralitzant el món i convertint el cel en matèria còsmica destinat a una ciència desvinculada de l'espiritualitat humanista, els períodes d'aquest traspàs, com la Il·lustració, l'Idealisme i el Romanticisme europeus, van redescobrir el sagrat en la natura. Si, d'una banda, el progrés conduïa a una destrucció cíclica de les seves etapes precedents per recrear-se periòdicament, i, d'altra banda, la sacralitat es fonamentava en la natura, que és la gran generadora d'aquests cicles de creació i destrucció eterns en els quals totes les religions còsmiques presemítiques i les cultures orientals van fer arrelar la seva noció circular del temps, al període postsecular se li obren les portes del temps cíclic a través del qual retornar a la seva font de Ser. Davant del dubte existencial, l'ésser humà sempre ha recorregut a l'eterna circularitat cronològica que li permet tornar periòdicament al seu origen per intentar comprendre la seva inefabilitat indesxifrable per la raó, misteri irresoluble davant del qual sempre havia col·locat el mite. Avui, sense un retorn previst a un estadi mític com ha intentat buscar aquesta recerca, al temps postsecular només li queda concloure com fer-ho sense revelació mítica, la qual cosa condueix a la resolució de la relació actual entre mite i logos com a fonaments de la realitat.

Sense l'assistència d'un ritual que l'uneixi a un mite creïble i amb un logos mancat d'operativitat per sostenir la veritat última, la qüestió essencial per al segle XXI és trobar el gran temps, aquell temps primordial en el qual l'ésser humà atura la cronologia per retrobar-se amb el seu acte fundacional o experiència màxima de Ser que anhela per sentir la seva existència dual reintegrada en l'adualitat. L'emanació de l'*esfera existencial*, com a últim estadi existencial descrit en la proposta ontològica de la primera part d'aquesta recerca, en el qual l'esfera es reintegra diluint-se en el Ser, ha de comportar aquest gran temps. Davant l'absència d'horitzó teleològic a causa de la caiguda de la salvació monoteista i la funcionalitat del seu temps lineal, l'opció de tornar a la circularitat cronològica, que retrobava periòdicament la seva font o gran temps a través del ritu, és la porta per tornar al Ser. Aquest profund canvi comporta una nova estructuració vinculada al mite de l'etern retorn. Tenint en compte que no s'espera que les cultures postseculars recorrin a una fonamentació mítica, aniran a la

recerca de nous *ancoratges ontològics* per valdre-se'n, ja que sense mite qualsevol ritu està mancat de sentit. Aquest és l'espai que ha ocupat l'*art iconofànic* contemporani, basat principalment en l'abstracció i l'estètica negativa com a refugi d'etern retorn a l'*ontosi*.

Finalment, aquell temps lineal arrelat a la revelació judeocristiana que va ser afinat per la Il·lustració europea amb la noció moderna de progrés i història, seria secularitzat per ser entès com una evolució profana d'aquell programa religiós que podia prescindir de qualsevol origen mític o sacralitat persistent en el temps, com la revelació i la promesa de redempció. Tanmateix, aquesta absència de revelació i manca d'horitzó de salvació va dur a un esgotament d'aquella noció de progrés modern al segle XX i a la consegüent crisi de l'estructuració que donava la noció d'història. Els desastres humans d'aquell període van fer entendre que la transposició profana d'aquella cronologia sagrada i lineal podia adoptar dimensions monstruoses davant l'orfandat d'un sorgiment de realitat al qual remetre's periòdicament, perdent el sentit de ser per donar pas a l'adveniment d'una nova cronologia cíclica que comporta el *gir teofànic*. Aquest és el motiu pel qual la noció de progrés il·lustrat va conduir a la seva necessitat destructiva d'etapes anteriors, amb ànim de superació, però perdia la seva funcionalitat ideal perquè no tenia horitzó final ni origen de realitat al qual tornar.

La conclusió principal de l'analítica del temps que ha implicat aquesta tesi és que la nostàlgia d'un temps circular no era altra cosa que la nostàlgia de Ser, característica de l'existència moderna detectada per Martin Heidegger, desenvolupada fins a racons inèdits en la seva ontologia, però sense arribar a vincular-la plenament al coneixement teològic immanent, com s'ha intentat investigar aquí des de la recerca creativa i amb cent anys de perspectiva davant la necessària teorització d'un context ja postsecular. Com s'ha vist, aquesta enyorança d'un temps cíclic que impregna les cultures modernes occidentals prové de la pèrdua dels *ancoratges ontològics* que li aportaven els ritus de les religions dins el seu *equilibri ontocronològic*. El Déu dels monoteismes va eclipsar d'aquesta manera el Ser durant un llarg període. L'*eclipsi del Ser* va ser deguda a la superposició dels dos grans astres: el Déu i el Ser. Amb l'absència de Déu, ja sigui mort, ja sigui *absconditus*, aquelles societats van començar a sentir la potent nostàlgia de Ser que va conduir el seu pensament a reivindicar-lo a imatge de com es feia abans de l'arribada del logos i la revelació judeocristiana.

Traçant paral·lelismes amb el pensament de Heidegger i la seva idea de l'oblit del Ser, a la primera part s'ha incidit en la idea que un dels grans assoliments va ser assenyalar que el Ser es trobava en el llenguatge; aquí s'ha estès a través de l'experiència creativa a la manera com

l'art el porta al seu límit, a la seva forma. La dimensió més important del *gir teofànic* va ser el canvi *ontocronològic* que aquí s'ha tractat. És en aquest marc que es pot ubicar la reclamació del Ser que va fer Heidegger denunciant el seu oblit durant més de dos mil cinc-cents anys. Que l'oblit del Ser des de l'època dels presocràtics advertit per Heidegger coincideixi amb el temps històric de la revelació judeocristiana assenyala el fet que aquest filòsof reclamés tornar a retrobar el Ser quan es va acabar l'*equilibri ontocronològic*, al perdre el temps lineal, i es va iniciar la recerca per retrobar un nou temps cíclic desvinculat de la història.

Com s'ha recollit anteriorment, la revelació condueix a un coneixement transcendent gràcies a l'experiència visionària de la *iconofania* que l'*art iconofànic* sosté en el seu llenguatge com a Ser incondicionat previ al coneixement conceptual i a l'enunciat, com era l'αλήθεια *alēthia* presocràtica, perquè s'ubica en l'àmbit anterior a la separació entre objecte i subjecte per contenir l'infinit, valgui la paradoxa. Després del *gir teofànic*, aquest coneixement transcendent és tan diví com ontològic, i posiciona les dues nocions clau de la realitat al mateix nivell. Déu i Ser ocupen l'espai de l'U, de l'Etern, l'Infinit i el Tot perquè es mantenen en una identitat de posició epistemològica incondicionada. Concretar el Ser com ha fet la metafísica occidental des de l'Escola d'Atenes en el llenguatge dels conceptes és condicionar-lo a un procés intel·lectiu reduccionista, noció amb pretensió universalista equívoca dels filòsofs *postsocràtics*, ja que el Ser, com Déu, l'Infinit i l'U, no poden concretar-se ni tenir imatge, perquè la imatge és divisió i el Ser és indivisible. Per aquest motiu caldria parlar del Ser dels filòsofs, no només del Déu dels filòsofs, com tradicionalment s'ha fet per error. El Ser pertany al camp de la mística, en el qual hi juga la poesia, la música i l'art.

En conclusió, aquí s'obre un camí de síntesi entre naturalesa i Ser per conciliar l'absència del que és mític quan el logos és posat en dubte perquè ha arribat als seus límits. Es tracta d'un retrobament pautat pel retorn a la circularitat temporal. En altres paraules, després del camí obert pel Romanticisme vers la sacralització de la natura, la via per sobrepassar el mite és identificar el Ser amb la naturalesa en un període immanent després de la caiguda dels teismes transcendents amb el *gir teofànic*. Després del pas en fals de la secularització, en el qual es creia haver desencantat la natura, la cultura postsecular pot retrobar l'espai i el temps sagrat en la seva dimensió infinita expressada a través del sentiment del sublim i la circularitat del seu temps que implica l'eternitat. La condició postsecular troba allí la font de Ser, celebra la seva connexió amb la realitat i retorna a la seva veritat vinguda de temps pretèrits sense entregar-se al mite o al logos. Infinit i eternitat es retroben en l'*ontosi* contemporània.

ONTOSI

La proposta de les *esferes existencials* que ha introduït aquesta investigació fonamenta i encaixa les tesis centrals sobre la imatge i el Ser, la *iconofania* i l'*ontosi*. Aquesta teoria ontològica explica com l'existència humana té una forma de vinculació amb l'àmbit no dual a través de la seva reintegració al Ser que li permet sortir de la dualitat clàssica aportada pels monoteismes i la seva necessària salvació davant la por de ser absorbit per la desaparició en el no-res. Pel seu essencialisme, es tracta d'un escenari contraposat però equivalent al nihilisme de l'Extrem Orient, encara que pròxim a la clàssica doctrina no dualista hindú अद्वैत वेदान्त *advaita vedānta*.

Com ha sostingut aquesta investigació, la secularització no va deixar de ser un període religiós i transcendent amb un Déu amagat. En aquest escenari, aquesta proposta teòrica sosté que, un cop sobrepassat el període secular, l'acostament a l'àmbit postexistencial es pot esdevenir amb el retorn a la immanència del *gir teofànic* al concebre l'existència com una *esfera existencial* a l'interior del Ser que, finalment, es dissol en el mateix Ser. L'existència no és altra cosa que una emanació i absorció cíclica del Ser en el seu interior, la qual pot ser imaginada com una forma esfèrica en l'obscuritat infinita. Per tant, l'horitzó postexistencial o escatològic es basa en una reintegració en el Ser.

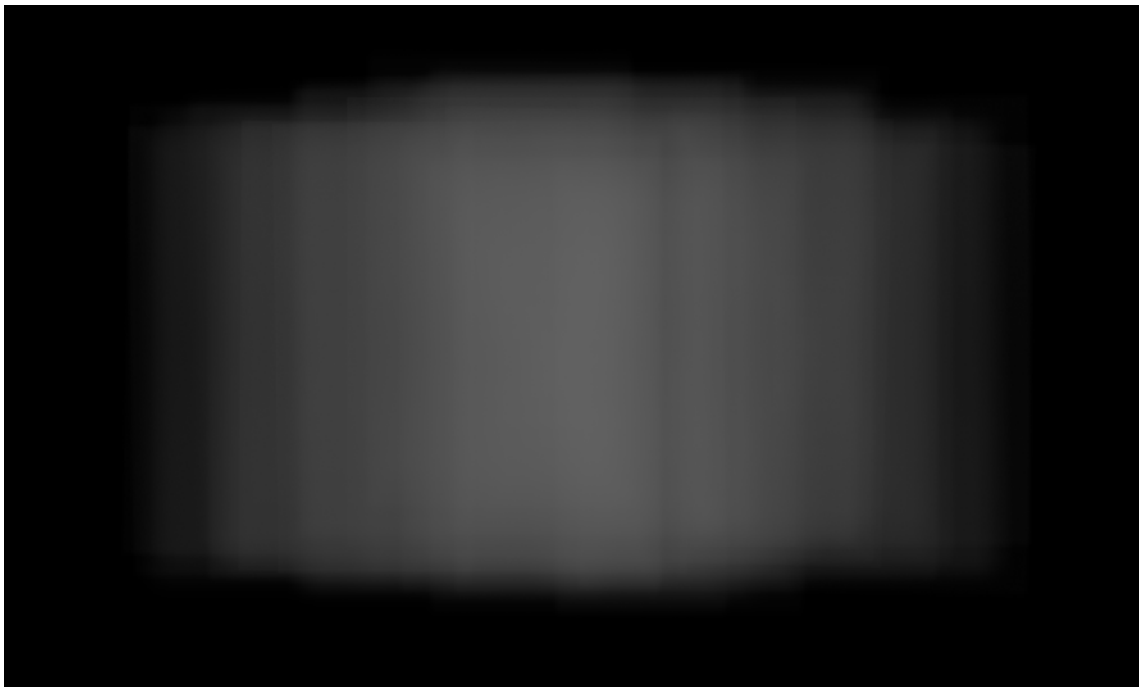


Figura 182: *Setanta mil vels VII*. Joan Villaplana, 2022-2026
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 110x183 cm

Aquesta proposta traça la primera formulació del procés d'*ontosi* com a conversió al Ser, la qual va engegar la investigació creativa d'aquesta tesi amb la creació de múltiples obres apofàtiques, davant la dificultat inicial de desenvolupar-la amb un pensament especulatiu. Els diversos intents posteriors d'aproximar-ne una explicació en forma d'al·legoria se sintetitzen i conclouen de la següent manera.

Com si estigués circumscrita i immersa en una esfera velada i fosca, l'autoconsciència humana tan sols pot percebre una visió difusa de la realitat privant-li la visió i consciència de Ser. Aquesta visió només podrà aparèixer amb el pressentiment de la mort, si aquesta significa la seva dissolució total per reintegrar-se novament en el Ser. Aquesta dissolució de l'*esfera existencial* és la revelació i comprensió total del Ser que comporta un retorn a un estadi adual previ a la separació entre objecte i subjecte. La meditació, l'art, la poesia i la música poden situar l'*esfera existencial* fins al llindar del Ser, ubicant-se com l'últim dels vels gràcies al seu llenguatge limítrof que tamisa, un filtre a través del qual es pot contemplar i tornar enrere per anunciar-lo, després d'un primer *bany ontòsic* al penetrar en l'avantsala de la porta del Ser. Es tracta d'un procés de conversió d'ens a Ser que comporta una immanència contemporània sense buscar la transcendència i la salvació divina en un més enllà, la qual conformava una existència dual, sinó que en el Ser es retroba l'essència adual. Aquest camí de comprensió d'una essència no dual condueix al procés d'*ontosi*, tesi final de la investigació.

El Ser, com a fons profundament fosc on s'ubica l'*esfera existencial*, és una noció estàtica de la qual tradicionalment s'ha esperat un desplegament i una transmissió. La tesi aquí desenvolupada sobre la revelació és que el Ser no pot desplegar-se ni transmetre's a causa del seu estat estàtic i infinit, tal com sostenia la visió de l'antiga Grècia que en va aportar Parmènides, sinó que és l'humà el que ha de captar-lo com a fons essencial desplegant-se dins seu fins a unir-s'hi. El procés humà d'*ontosi* implica desplegar els darrers vels cobrint el Ser en el seu infinit fins a dissoldre-s'hi en un procés similar a la via unitiva mística. Per tant, l'existència humana està coberta de capes de Ser que tendeixen a l'infinit, aquesta és la composició humana ens-Ser que, d'altra banda, les religions han deïficat veient-hi un vincle humà i diví. Aquest coneixement fonamental és la revelació de l'essència, la qual apareix fruit d'un camí espiritual i pot esdevenir nucli d'enteniment transcendental de l'existència humana.

En aquest procés, el necessari replantejament de la relació actual entre mite i logos i la condició del sagrat en temps postseculars es conclou amb la tesi exposada del *gir teofànic*, quan la teologia és suplantada per una ontologia que va més enllà de la lògica que conté el seu nom. No es tracta en aquest cas de pensar el Ser, sinó de manifestar-lo dissolent-s'hi, un

trànsit que transcendeix la dualitat entre mite i logos. Si el logos és posat en crisi amb la crítica de la crítica de la religió perquè no pot sostenir la realitat última de les coses en aquest segon nivell crític que significa la postsecularització, l'existència contemporània difícilment podrà retrobar la seva veritat tornant a un estat mític perquè esdevindria una impostura per a un ésser humà carregat de la capacitat crítica que li va aportar el mateix logos afinat per la Il·lustració europea i, posteriorment, exportat als quatre vents. La innocència essencial de múltiples religions per conjugar raó i fe desapareix pel dogma amb el fi d'obrir-se a l'àmbit còsmic que retroba en la natura. En aquest estadi, quan els grans sistemes teològics han caigut, Déu ha mort per a les influents societats secularitzades i la raó es troba permanentment en una complexa cruïlla perquè no pot donar solució a un desxiframent últim de la realitat, el Ser reapareix com a fonament primer que sosté tota construcció de coneixement ocupant la plaça de l'àmbit mític o lògic. L'*ontosi* és un procés de consciència en l'origen, permanència i destí en el Ser que prescindeix del pensament mític i lògic.

Per tant, reubicar el Ser com a fonament del sagrat pot ser el destí del temps que ve en les terres on es va revelar un Déu únic. Aquest és l'espai que ha ocupat aquest Déu durant tants segles en els quals el Ser romangué ocult. Com s'ha analitzat en relació amb l'estètica negativa, en el camp teològic s'ha parlat de cicles amb *Deus absconditus*. Els darrers dos mil·lennis i mig de monoteismes haurien de dir-se temps amb *Esse absconditus*. L'eix de coneixement tradicional entre Déu, món i cosmos establert des dels neoplatònics es mou a partir del *gir teofànic*, desplaçant el diví cap a l'eix còsmic. La posició preponderant que va adquirir la natura al segle XIX amb el Romanticisme va ser el primer senyal. Al segle XX, Raimon Panikkar encara definia la realitat com a cosmoteàndrica, a saber: sense una comprensió integral del diví, la natura i l'humà, la realitat no tenia comprensió. Al segle XXI, la visió humanista que buscava la comprensió integral d'aquests tres àmbits deixa pas a una concepció còsmica de la realitat fonamentada en el Ser en la qual els humans som espectadors.

La música europea va expressar tot aquest trànsit de la tríada clàssica Déu, humà i cosmos a partir de tres pilars creatius. Al segle XVIII, Johann Sebastian Bach va encarnar el món transcendent amb una *música iconofànica* que arribava al seu cim a través de la bellesa. Al segle XIX, Ludwig van Beethoven va explorar els límits de la condició humana amb una força prometeica que configura una altura màxima que pot assolir aquest ésser a través de la seva estètica del sublim. Al segle XX, Gustav Mahler introduí l'exploració infinita en l'àmbit còsmic que l'*ontosi* aportarà insinuant la dimensió de l'infinit.

Si la deïficació implícita en el procés de *theosis* en qualsevol de les seves variants soteriològiques ha sigut el destí del creient dins del cristianisme en les seves diferents confessions, l'*ontosi* és una via per transitar cap al Ser que té l'ésser humà en el període postsecular per accedir a la no-dualitat. Aquest és el paral·lelisme que ha traçat aquesta recerca per assenyalar el pas del Déu al Ser, la conversió del *Deus absconditus* del període secular a la manifestació —o descobriment— de l'*esse absconditus* del moment postsecular, el qual havia estat sepultat pels monoteismes durant més de dos mil·lennis. Per tant, l'*ontosi* significa el pas de la realitat dual a l'adualitat sense separació entre objecte i subjecte, coneixement postexistencial similar a la clàssica doctrina hindú अद्वैत वेदान्त *advaita vedānta* que fonamenta múltiples tradicions espirituals d'Orient, com s'ha assenyalat anteriorment.

En aquestes tradicions de l'Extrem Orient, el no-dualisme ha conduït a la comprensió de la realitat com a vacuïtat o al no-res absolut des dels seus orígens, a diferència del Ser al qual s'han dirigit les tradicions occidentals i el procés d'*ontosi* contemporani aquí exposat. La revelació d'aquesta realitat fonamental no queda lluny de l'αλήθεια *alēthia* grega que Martin Heidegger reivindicava retrobar per acostar-se a una veritat prèvia a la derivació feta pel coneixement i l'enunciat quan el Ser ja ha sigut anunciat. En la seva anàlisi del Ser, Heidegger buscava trobar un estadi primer del Ser sense nom, atribut o categorització qualsevol que pogués induir a la divisió que comporta el coneixement desenvolupat per la metafísica occidental. Una noció paral·lela al diví revelant-se, com l'αλήθεια *alēthia*, veritat que mana desocultant-se. La investigació present sosté que aquest estadi és la *iconofania*.

Com s'ha vist, la teologia i l'ontologia contenien la quimera en el seu haver en la inassolible comesa de trobar lògica en Déu i el Ser, respectivament. Com s'ha dit anteriorment, l'error va ser haver parlat sempre del Déu dels filòsofs sense haver afegit el Ser dels filòsofs, ja que el Ser tampoc pertany al camp de joc de la raó. Les dues nocions es fonamenten en la irracionalitat. Aquest és el motiu pel qual aquesta recerca se centra en la *iconofania* com a *presentació* integral del Ser, com la desocultació que significava l'αλήθεια *alēthia* grega, en imatge prèvia al seu enunciat en conceptes, els quals trenquen la seva unitat perdent l'essència del Ser. Tanmateix, arribats a aquest punt, cal canviar les nocions de *manifestació i presentació del Ser*, ja que, com s'ha conclòs, el Ser no es desplega, sinó que és l'humà el que es desplega en ell. Per tant, es tracta de *descobriment* i *captació* del Ser per part humana, l'*ontosi*. Aquesta és la vertadera autoconsciència de l'ésser humà. U en el tot, al qual aquesta recerca ha atorgat forma esfèrica i velada. Consegüentment, resta concloure l'anàlisi de les formes de *representació* en què l'art pot actuar de medi per acostar-se a la seva comprensió.

La tesi central sobre la capacitat *iconofànica* del llenguatge artístic apareguda a la segona part vincula la seva acció creativa al verb, de la mateixa manera que el Ser és verb, seguint la lúcida observació que va fer Martin Heidegger corregint l'error de la metafísica occidental, que el va substantivar. Aquesta tesi doctoral l'ha transposat a l'art, la música i la poesia que es fonamenten en el verb com a acció i experiència. Són aquests llenguatges no substantivats els que poden mostrar el Ser, tenint en compte el mostrar que va assenyalar Ludwig Wittgenstein quan deia que l'inexpressable existeix, es mostra, és el que és místic. L'aportació de coneixement de l'*art iconofànic* sobre la inefabilitat de l'absolut està més enllà del concepte perquè s'ha circumscrit aquest últim en el substantiu, quan l'acte creatiu manté la tensió i obertura de l'acció que transmet el verb, com ho manté el Ser. El verb *ser* aclareix encara més l'horitzó fins a l'infinit, sense límits. La creativitat *iconofànica* s'hi acosta amb la seva acció si aquesta no presenta un llenguatge conclusiu, tenint en compte que es tracta d'aquell inefable que no pot ser substantivat i, per tant, té la indeterminació de l'acció verbal sense complementar ni atribuir. Així, l'*ontosi*, que pot ser transmesa per l'art, és un procés *verbalitzable*, és a dir, una emanació del Ser que no es pot explicar amb paraules substantivades, sinó que només s'ajusta a l'acció del verb. Precisament, la segona figura de la trinitat cristiana, Jesús, l'únic Déu dels monoteismes que l'art ha pogut representar, és el Verb, el λόγος *lógos* en el grec original de la l'Evangeli, com va ser anomenat a l'Evangeli segons Joan, el qual mostra la seva ambivalència essencial amb el diví i no *substantivable*. Així ho testimoniarà l'art sacre més místic, el de la seva figura que és verb, com l'art també ho és. El fet que es fes carn, com seguidament va explicar el mateix evangeli, el va substantivar, i això va obrir la porta a una futura imatge, desafiant la ineludible iconoclàstia inherent en tot monoteisme, a guerres per acceptar-la i a un art que s'allunyaria progressivament de la *iconofania* emparant-se en la figuració del projecte grec de la mimesi fins a concretar-lo i substantivar-lo de manera completa i tancada, cosa que va provocar la seva caiguda perquè no concordava amb l'abstracció que requeria la ment religiosa del *gir teofànic*, la qual ha donat pas a una *ontosi* amb un *art iconofànic* desvelador del Ser.

L'*art iconofànic* té la capacitat de generar *ancoratges ontològics* que, com s'ha vist en l'anàlisi del temps, trenquen la linealitat homogènia de la cronologia per introduir un καιρός *Kairós* en el qual l'*esfera existencial* —l'humà— emana des de si mateixa en un trànsit òntic-ontològic per fer caure els vels que el separen del Ser i reintegrar-s'hi en el procés d'*ontosi*. Aquesta acció creativa, l'*ontopoiesis*, és el neologisme que s'ha introduït per comprendre el procés creatiu del Ser des del Ser. Tot i que el terme ποίησις *poiesis*, que es tradueix com a creació, producció, i s'entén com a procés creatiu, va ser definit per Plató a *El convit* com la causa que converteix

qualsevol cosa que considerem de no-ser a Ser, aquesta recerca ha definit la noció d'*ontopoiesis* com el procés creatiu des del Ser mateix en un procés d'autoconsciència en què l'humà participa activament i passivament, com a creador o espectador. Es tracta d'una experiència en la qual el Ser es recrea, és verb visible perquè es manté en el límit del seu llenguatge, en la mencionada tensió entre iconoclàstia i idolatria, atès que són llenguatges basats en l'acció verbal que es mostra sense substantivar, atribuir ni complementar, la qual cosa faria desaparèixer l'essència manifestada —o, millor dit, copsada. En conclusió, aquest procés pot donar coneixement de l'*ontosi* a l'ésser humà que, suposadament, trobarà en la seva finitud. Aquesta etapa no és altra que la prefiguració de la mort, *ontosi* que llenguatges com l'art, la poesia i la música poden anticipar amb el seu trànsit al Ser, una etapa καιρός *Kairós* que fa tornar a girar el temps etern de forma circular i condueix a l'*ontosofia*, saviesa humana postreligiosa sobre l'estat adual.

L'estètica negativa abstracta es mostra avui com un llenguatge *ontopoiètic* perquè explora els *llindars metacromàtics* i els *llindars metasònics* que ha definit aquesta tesi, per fer un acostament a la quimera cromàtica del negre i el blanc, o del silenci, en el cas de la música. El no-saber com a transcendència incognoscible de tantes tradicions místiques apofàtiques es troba en el *llindar metacromàtic*, no en la llum directa que aporta coneixement recte. Com s'ha vist, aquest és el motiu pel qual neix la iconoclàstia i la via negativa resta com l'únic accés possible mostrant l'ombra del que no pot ser mostrat, el seu *llindar metacromàtic*. Passa el mateix amb el silenci, en els *llindars metasònics*. Allà és on s'ubica el Ser, neix la *iconofania* i, posteriorment, el llenguatge artístic, musical i poètic. El *llindar metacromàtic* és on es pot percebre l'*esfera existencial* abans de la seva dissolució per reintegrar-se en el Ser.

La impossibilitat d'assolir el silenci i la no-visió, malgrat intuir-los a través dels seus llindars, impressiona profundament l'ésser humà i el condueix al sentiment del sublim. Només en la llum dels confins d'ambdós *llindars metacromàtics* apareix la combinació de sentits anul·lats i raó desafiada que permet concebre el Ser i la vacuïtat, la totalitat o l'absència, el Déu i la desaparició. L'*art iconofànic* contemporani aborda la seva representació per acostar l'*homo religiosus* a l'assumpció de la seva desaparició. Aquesta era la missió fonamental de l'art que ha sigut renovada permanentment, encara més en el temps postsecular en el qual els temples i els seus oficiants han perdut la seva funció. La nova síntesi teològica i ontològica que va comportar el trànsit del Déu al Ser, en la manifestació d'aquest últim de forma immanent, ja no podia ser narrat per la teologia ni pels seus teòlegs; tampoc pels filòsofs i el seu ser conceptualitzat. Això comportava que tampoc podia ser representat per l'art sacre

tradicional, basat en la figuració d'uns ídols que ja no connectaven amb l'*homo religiosus* secularitzat en el pla conscient. Encara menys en la seva versió moderna, el conceptualisme artístic que volia parlar de la seva veritat a través de nocions intel·ligibles i seculars obviant la dimensió espiritual humana i la vocació de l'art cap a aquesta. El camí determinant que va prendre l'art modern vers l'analogia abstracta, quan el sagrat va quedar ocult i la bellesa hi va quedar sepultada, conjuntament amb la mimesi i la representació figurativa, va ser fruit del *gir teofànic* cap a la conducta religiosa immanent. Com s'ha dit, el Ser és camp de joc per a poetes, músics i artistes. En la confusió entre Déu i Ser, o en el trànsit de l'un a l'altre que va comportar el *gir* —ara ja— *teontofànic*, va portar aquests creadors a buscar el Déu o el Ser en aquell *llindar metacromàtic i metasònic* —en el cas dels músics que explotaven el silenci— per deixar aquest futur espai a l'*ontosi* que la creativitat futura haurà de revelar. És a dir, la revelació del Ser que el pròxim art haurà de gestar. L'art contemporani *iconofànic* ha prosseguit aquell camí abstracte explorant els *llindars metacromàtics* de l'estètica negativa i la representació de l'espai a través del sentiment del sublim. Aquesta és la triple combinació *ontopoiètica* per manifestar l'*ontosi* contemporània.

La forma esfereïdora i atraient que adoptava la naturalesa i feia néixer el sentiment del sublim va ser fruit de la conversió teofànica entre el Déu majestat i la natura durant el *gir teofànic* europeu, el primer dels quals s'havia caracteritzat per una inaccessibilitat absoluta, poder i omnipotència que suscitava un sentit numinós basat en la petitesa, dependència i nul·litat humanes vers el seu creador, com el va definir Rudolf Otto. Un cop acomplert el *gir teofànic* a la immanència, tots aquests sentiments associats a la nul·litat es viuen vers el món, la naturalesa davant de la qual l'ésser humà deixa de tenir una existència privilegiada per acostar-se al Ser. És en aquest trànsit que uneix Occident amb Orient que s'ubica l'*ontosi*, perquè dona el relleu actual del Déu al Ser evitant el nihilisme, al qual només alguns místics d'Occident han tingut la capacitat d'abocar-se. A l'Extrem Orient, quan l'ésser humà s'identifica amb la vacuïtat –entesa com forma sense substància– es converteix en font d'imatges i formes, domina l'espai i el temps a través de la llei de la transformació per reintegrar-se en un món immanent. L'absència és el seu fonament espiritual, ja que entrar en contacte amb el buit serveix com a *ancoratge ontològic*, retorn a l'origen a partir del qual gira el seu temps circular que uneix micro i macrocosmos eternament i dona accés a l'infinit, l'universal, la via i la pau postexistencial. Els paral·lelismes estètics en la representació de la naturalesa entre l'Extrem Orient i Occident a través del sentiment del sublim, sorgits de concepcions antagòniques de la realitat, s'han acostat fins a entrar al segle XXI: els primers des de l'absència, que habitualment comporta una assumpció d'un temps circular gràcies al

qual es reintegren en una naturalesa immanent; els segons, des de l'essència, que després d'un transcurs amb un Déu que els va aportar un temps lineal, tornen a una circularitat cronològica en el moment que es reintegren al Ser en un procés d'*ontosi*. Essència occidental versus absència oriental, essencialisme i nihilisme són dues cares de la mateixa moneda per viure espiritualment al segle XXI.

Aquest horitzó no-dual haurà de ser assolit des de dos mons i dues nocions antagòniques: l'essència d'Occident i l'absència d'Orient. La rellevància del moment actual és transcendir el subjecte occidental des del qual haurà d'assolir una dissolució de la seva correlació amb l'objecte, tal com s'ha fet sempre en les espiritualitats orientals. Aquest és el moment de síntesi, i la noció d'*ontosi* aquí introduïda haurà d'aclarir el camí de comprensió mútua per arribar a un horitzó d'adualitat després de la caiguda de la revelació judeocristiana i les metafísiques de tipus platònic.

El permanent dubte creatiu aparegut en la creació de màndorles durant aquest procés investigador va ser si fer-les verticals o horitzontals. Ara es conclou que les primeres s'adherien a un temps del Déu, i les segones a un temps del Ser. D'aquesta manera es tanca aquesta recerca que ha explorat el gir de la transcendència a la immanència que materialitza el cel i torna la terra al seu valor immaterial. És el pas de l'U a l'infinit.

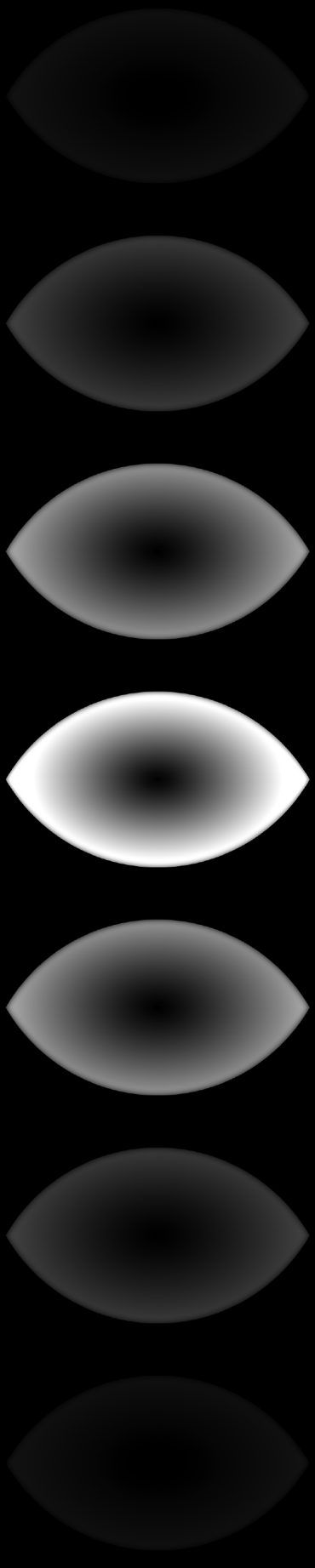


Figura 183: ***Màndorla palpitant.*** Joan Villaplana, 2019.
Videoinstal·lació en una sala completament fosca (mides adaptables)
Temps de durada indeterminat (projecció en bucle)

Peça videogràfica de creació digital en la qual, partint del negre, apareix progressivament una forma de màndorla que palpita amb una freqüència de 15 segons.

VII.
GLOSSARI

ADUAL O NO-DUAL

Concepció immanent de la realitat segons la qual no hi ha dos àmbits còsmics, sinó que tota realitat és present i no hi ha transcendència. Igualment, la no-dualitat es caracteritza per la inexistència de la separació entre subjecte i objecte. Les bases vèdiques de l'hinduisme van aportar la vella doctrina no dual अद्वैत वेदान्त *advaita vedānta* la qual va generar una gran influència sobre les futures espiritualitats de l'Extrem Orient.

AIRE

En *art iconofànic*, l'aire es mostra en els matisos del *llindar metacromàtic*, tal com sorgia en les boires, buits i humitats de les tintes xineses per mostrar la indeferenciació característica d'aquella cultura. En l'art modern es pot veure en les transicions i aiguades de la pintura de Mark Rothko, per exemple.

ALĒTHIA αλήθεια

Noció de veritat provinent de l'antiga Grècia que significava brollar o desocultar. La capacitat de mostració de l'art, la poesia o la música pot desocultar i anunciar el Ser sense desplegar-lo. La seva capacitat de mostració és prèvia a la veritat derivada del coneixement i l'enunciat de la *veritas* llatina. Es tracta de la que expressava l'antiga αλήθεια *alēthia* grega.

ANCORATGE ONTOLÒGIC

De manera similar a com una *hierofania* trencava l'espai profà per aportar-li un canvi de dimensió còsmica, aquesta investigació anomena *ancoratge ontològic* a la ruptura, objecte ritual o ritus que ocupava l'esdeveniment mític per sortir del temps homogeni i històric i permetre a l'ésser humà submergir-se en el temps mític i sagrat per entrar en contacte amb la potència màxima de Ser. Avui, la *iconofania* i l'*art iconofànic* poden esdevenir *ancoratges ontològics* en donar una comprensió incondicionada del Ser en un procés d'*ontosi*, al crear aquesta consciència que provoca el trànsit òntic-ontològic, el pas d'ens a Ser.

L'absència d'*ancoratges ontològics* amb la pèrdua de l'*equilibri ontocronològic* que aportaven els calendaris religiosos provocada pel *gir teofànic* va il·luminar aquesta nostàlgia. La nostàlgia de Ser es fa cridanera quan Déu mor i el sagrat passa d'una verticalitat transcendent a una d'horitzontalitat immanent.

APOFÀTICA

Una de les grans formulacions del cristianisme per acostar-se a la noció de Déu a través de la negació sistemàtica de la seva naturalesa. En el substrat conceptual d'aquesta metodologia de pensament religiós hi ha l'abstracció procedent de l'antiga noció de l'*afairesis*, tractada per Aristòtil, segons la qual l'aproximació abstracta a una realitat és més fefaent que la seva figuració. La seva formulació es troba en l'obra de Pseudo Dionís l'Areopagita. El moviment circular de formulacions negatives al voltant de l'inefable que portarà implícita la teologia negativa occidental per acostar-s'hi, es troba amb comoditat a l'antiguitat oriental no només com a principi d'aproximació a la seva comprensió per assolir la il·luminació, sinó també com a forma inherent de ser.

ART

La definició final d'art com a exercici espiritual que aporta aquesta tesi basant-se en la teoria de la transmissió i la recepció que proposa diu el següent:

L'artista transmuta l'infinit en finit perquè l'espectador pugui transitar del finit cap a l'infinit.

ART ICONOFÀNIC

La singularitat que pot mostrar l'*art iconofànic* per la seva proximitat amb la veritable ontologia o religió és la capacitat de mantenir la *iconofania* oberta i *representar-la*. L'art és capaç de derivar la *iconofania* en una nova *representació* quan manté el Ser en la forma artística sense recórrer al pensament intel·lectiu. Aquesta és la capacitat de l'*art iconofànic* quan esdevé un exercici espiritual i ontològic que aporta una epistemologia transcendental prescindint del logos, el qual fragmentaria la unitat de la *presentació* del Ser fent-lo incomprensible en la *representació* que en fa. El llenguatge més adient per acostar-se a aquesta manifestació de realitat última *al sostenir el Ser representat en la forma* és una combinació d'abstracció i de negativitat.

Partint de la premissa que la *iconofania* és una primera manifestació de veritat prèvia al coneixement intel·lectiu, com s'articulava la revelació del Ser a l'antiga Grècia, l'αλήθεια *alēthia,* el procés creatiu d'imatges com a *representació* d'aquella imatge original pot oferir a l'ésser humà un trànsit òntic-ontològic en permetre passar de la consciència d'ens a la de Ser. La *representació sostinguda de Ser* que elabora l'*art iconofànic* – imatge posterior a la *iconofania* o *presentació* - condueix a una profunda comprensió ontològica davant la consciència de mort pròpia de l'*homo religiosus*.

BELLESA

Plató assenyalà que la bellesa té una correspondència amb el diví perquè està vinculada amb la idea. D'aquí es va extreure la noció platònica que la bellesa és la veritat transformada en forma sensible, definició recollida al cap dels segles per Hegel per prosseguir la seva herència a partir de l'Idealisme fins a arribar a l'actualitat. Aquesta noció vertical de la bellesa es va adequar perfectament a la seva lectura neoplatònica vinculant la imatge cristiana del diví amb la bellesa. Umberto Eco sostenia que la transformació de la bellesa grega en la bellesa del cristianisme va significar llum. Tanmateix, la verticalitat d'aquella llum ja es basava en la verticalitat de la noció platònica, d'aquí que els neoplatònics com Plotí elevessin la *idea* platònica al Déu monoteista. D'aquesta manera es fonamentà el primer cristianisme, provinent d'una transformació de l'idealisme de Plató. A partir d'aquestes bases essencials, durant vora dos mil·lennis, la bellesa va acompanyar el desplegament de la imatge del diví en la iconodulia cristiana. Aquesta correspondència o mirall amb el diví va fer necessari que la bellesa anés de la mà de la mimesi de l'antiga Grècia durant tot aquell temps.

CATAFÀTICA

Via afirmativa per definir el sagrat, en oposició a l'apofàtica. A diferència de bona part de l'obra abstracta i negativa, el camí afirmatiu també va ser pres per artistes moderns que van adoptar la tendència xamanicosacerdotal per representar el sagrat majoritàriament optant per l'acció o la performance, com Joseph Beyus o Marina Abramović malgrat les nocions apofàtiques que poguessin contenir les seves obres.

DEUS ABSCONDITUS

El Déu amagat dels teismes. El cristianisme ha passat diferents fases on aquest s'ha apartat però continua present de forma subliminar. La secularització pot ser una fase amb *Deus absconditus*. Aquesta recerca s'acull a aquesta tesi.

DÉU

Noció fondant, central i suprema de les religions monoteistes basada essencialment en la unitat, entre altres dels seus atributs que condueixen a la seva inefabilitat, com l'omnipresència, l'omnipotència, la immutabilitat, l'eternitat o la infinitud.

DÉU DIFÚS

Després del *gir teofànic* amb la caiguda dels teismes i la suposada mort de Déu anunciada als textos de Friedrich Nietzsche, les societats secularitzades no van perdre aquesta figura, sinó que va mantenir-se present de forma difusa en àmbits aliens a la religió.

DÉU MORIBUND

Déu ressuscitat pel teisme que pot ressorgir en les societats secularitzades quan apareix la contingència i no hi ha hagut una crítica de la crítica de la religió després de l'anunci de la mort de Déu.

EQUILIBRI ONTOCRONOLÒGIC

Equilibri entre el temps lineal del programa soteriològic dels monoteismes i el seu temps circular i sagrat anual per ancorar-se ontològicament amb la seva font de realitat. Aquest doble cronologia era essencial per mantenir la fe en el rumb lineal cap a la salvació, per un costat, i reviure periòdicament la font d'aquella fe per recordar-la i estar present en ella. Aquest necessari *ancoratge ontològic* que es perdia amb el temps lineal va quedar compensat per un calendari litúrgic, el qual unia el Gènesi amb el calendari astrològic lunar i solar, en el cas del judaisme, la celebració del naixement, vida i mort del Messies amb el calendari astrològic i pagà anterior, en el cas del cristianisme, i l'hègira, la fugida de Mahoma des de la Meca cap a Medina, amb el calendari lunar, en el cas de l'islam. Aquest era el temps cíclic que oferien les mateixes religions que van projectar un temps històric i lineal per compensar l'*equilibri ontocronològic*: linealitat cap a l'etern i retrobament cíclic amb el *temps magne*.

ESFERA EXISTENCIAL

Concepte ontològic central de la present investigació. L'*esfera existencial* separa l'*estar-aquí* -o existència- del Ser, el qual només pot ser intuït per l'ésser humà com el què és místic. Es tracta d'una esfera velada que es troba integrada en la infinitud del Ser, però sorgeix i desapareix de forma singular; és autònoma i forma part de la totalitat. A dins, l'existència humana li dona forma estant coberta per una espessa superposició de vels; l'últim d'ells delimita el pas de l'*esfera existencial* al Ser. Des de l'interior de l'esfera, l'ésser humà només pot copsar una visió difusa i parcial de la realitat a través de la densa suma de vels que s'interposen a la seva percepció sensible i intel·lectiva. L'assoliment d'una comprensió completa del Ser

només pot arribar amb la caiguda de tots els vels que només podrà aportar l'experiència de mort.

ESSE ABSCONDITUS

Un cop acomplert el *gir teofànic*, el Ser pot ubicar-se com a fonament del sagrat en el procés d'*ontosi*. Aquest és l'espai que ha ocupat Déu durant tants segles en els que el Ser romangué ocult. En el camp teològic s'ha parlat de cicles amb *Deus absconditus*. El temps postsecular hauria de dir-se temps amb *Esse absconditus*.

FUNCIONALITAT ESTÈTICA

Amb el propòsit d'aclarir terminologia i nocions d'aquesta investigació, quan es parla de funcionalitat estètica, com va fer principalment l'art occidental del segle XX amb la seva reflexió formal, es fa referència a l'ús instrumental de l'art com a eina de reflexió filosòfica sobre el concepte mateix de l'art. Aquesta funcionalitat hereva de la revolució moderna va ser engegada per artistes com Marcel Duchamp i tota l'herència de l'art conceptual que el va prosseguir fins a la postmodernitat, la qual, a través de les seves obres creatives, va conduir el debat a la idea de la mort de l'art, teoria anticipada per Hegel durant la primera meitat del segle XIX.

GIR TEOFÀNIC

Gir perpendicular de la noció del sagrat. Des d'una relació vertical i transcendent amb l'humà es passa a una noció imminent, horitzontal i difosa que pot fer aparició en espais allunyats de la religiositat tradicional sotmesos a pulsions religioses sota una suposada secularització o laïcitat.

GIR TEONTOFÀNIC

Gir del Déu al Ser. Pas de la deïficació com a doctrina soteriològica a l'*ontosi*. Veure *gir teofànic*.

HIEROFANIA

Del grec ἱερός *hieros*, sagrat, i φαίνειν *pháneia*, manifestació. Terme creat per Mircea Eliade segons el qual l'ésser humà troba el sagrat, potència màxima de Ser i del real. Aquest contacte és el que li permet pacificar la seva por a desaparèixer i ser absorbit pel no-res.

HIEROGÀMIA MÍSTICA

La unió *sexual* amb la manifestació divina per superar l'escissió originària o *cesura* està en el nucli de l'esdevenir artístic que aquí s'investiga, el de l'art que manifesta el fenomen sagrat en tota la seva amplitud d'accepcions conscients o inconscients. El camí de què és conegut cap al que és desconegut que pot encarnar aquest art neix quan es ressegueixen certes marques del que té caràcter sagrat per unir-se amb el que es troba en una altra part i del qual no es participa existencialment, encara que sí ontològicament. L'atracció cap al sagrat respon a una potència de Ser que l'*homo religiosus* pressent en un altre àmbit més enllà del de la seva existència. Aquest traspàs o canvi d'estat, que és en si un profund acte artístic, té en el seu haver aquest matís de caràcter metafísic que ha de ser explorat a la llum de l'analítica del Ser amb el propòsit de comprendre com l'origen de l'acció artística i la seva vinculació amb el sagrat és una via essencial de coneixement de la condició humana.

HOMO RELIGIOSUS

Animal que intenta portar el seu instint de supervivència més enllà de la seva existència gràcies a la seva capacitat *iconofànica*.

HOMO SPIRITUALIS

Definició de l'*homo religiosus* aportada pel prehistoriador Jean Clottes en els seus estudis d'art parietal.

HOMO SAECULARI

Desconnectada ontològicament i religiosament al no reconèixer-se com a *homo religiosus*, l'existència secular es desconnecta i torna a connectar-se en una fase postsecular quan compren que la seva desconnexió no havia sigut completa, sinó que el seu comportament religiós va persistir inconscientment havent penetrat perillosament en àmbits aliens al seu món espiritual. L'*homo saeculari* és estructuralment *homo religiosus*.

IDOLATRIA

Veneració de la imatge del diví en lloc de la divinitat.

ICONOCLÀSTIA

Prohibició de tota imatge del sagrat al comprendre que el que és u no és divisible i la imatge és divisió.

ICONODULIA

Solució trobada en les lluites iconoclastes del cristianisme per evitar la idolatria. El Déu pot ser venerat a través de les seves imatges, però no a les imatges mateixes, acte que constituiria idolatria.

ICONOFANIA O IMATGE ICONOFÀNICA

La imatge pot ser una operació que concep l'infinit en finit previ a la capacitat intel·lectiva esdevenint iconofania. Iconologia i ontologia s'assimilen quan es comprèn que les imatges no tan sols són una eina de comprensió del sentit ontològic, sinó que són font de realitat prèvia al coneixement intel·lectiu i sensible.

La *imatge iconofànica* no és una *representació* a partir d'una visió sensible prèvia, sinó una *presentació*, una manifestació de l'anunci del Ser previ al seu desplegament que constitueix la capacitat visionària provinent de l'exercici espiritual. Un cop el Ser s'ha anunciat, en segona instància, apareix la imatge representativa que crea l'art, imatge física o *representació* derivada de la *presentació primera*, que és la *iconofania*. L'enorme dificultat de concretar el Ser abans del seu desplegament recau en evitar l'enunciat i la raó, nocions encapsuladores que tanquen l'obertura necessària del Ser al dividir la seva infinita unitat.

IMMANÈNCIA

En una concepció adual de la realitat, el sagrat es manté en el mateix àmbit còsmic que l'existència, a diferència que les concepcions transcendents i duals de la realitat en les quals l'humà aspira a accedir-hi de forma postexistencial, tenint present la consciència d'existir terrenalment. A diferència de la relació vertical amb el sagrat que s'estableix en aquestes últimes, aquesta recerca associa la immanència a una relació horitzontal del sagrat un cop acomplert el *gir teofànic*. La sacralitat només passa de correspondre a l'àmbit celestial, per fer-se present en l'aquí d'un món immanent quan els déus han caigut del cel per reincorporar-se a la terra i el cel s'ha convertit en matèria còsmica destinada a la ciència.

INFINIT

El desenvolupament de la teoria del *gir teofànic* comporta un gir cronològic. La cronologia lineal iniciada a partir de la ruptura en el temps que va provocar la revelació de les religions semítiques amb un programa de salvació futura, santa i eterna al final del temps existencial, va perdre el sentit quan el seu sistema teològic va entrar en crisi i les societats modernes van matar el seu Déu creador i redemptor. Aquell programa que feia sorgir l'existència del Déu per tornar-la a Ell, en un episodi de vida únic i històric de successió temporal rectilínia dins l'eternitat, va caure. El seu cicle únic i etern acabava per donar pas a la repetició cíclica i infinita. El sagrat passava de l'U a l'infinit.

LLETJOR

Categoria estètica que va prendre un gran protagonisme en l'art occidental a partir de l'ascens del Romanticisme i la caiguda de la bellesa, noció estètica preeminent durant vora vint-i-cinc segles. Obrir les portes a la negativitat de la lletjor va donar pas a la nova categoria estètica que regnarà a Occident per sobre de totes i expressarà la nova religiositat, el *sublim*, el qual s'ubicarà entre la positivitat de la bellesa i la negativitat de la lletjor per manifestar la noció de l'infinit, base del procés d'*ontosi*.

LLINDAR METACROMÀTIC

El llindar del blanc i del negre és l'espai cromàtic adjacent a aquests dos *metacolors*, els quals no poden ser assolits per la percepció humana en introduir el seu soroll visual o mental. Aquest és el motiu pel qual aquesta recerca els considera colors més enllà dels colors. Aquest cromatisme de profunda obscuritat o llums molt altes és un espai propi de l'estètica negativa que correspon a la tenebra del no saber o coneixement vertader que assenyalava Pseudo Dionís d'Areopagita al fundar la via negativa cristiana, als vels del حجاب *hijab* que oculten al Déu de l'islam o a l'espai negatiu generat per les boires de l'art taoista i budista que insinuen la vacuïtat a l'Extrem Orient.

LLINDAR METASÒNIC

Terme anàleg al *llindar metacromàtic* que també introdueix aquesta tesi. Si es té en compte que el silenci absolut està més enllà de l'oïda al fer-se impossible la seva escolta, acostar-s'hi és penetrar en una dimensió més enllà del so, en el *metaso*. Tal com passa amb el negre, la percepció del silenci des d'un subjecte és quimèrica: en la seva escolta l'oient aporta el seu

soroll, ja sigui físic com mental, fent impossible la seva aparició. De la mateixa manera que els darrers colors del llindar mostren negativament els *metacromatismes* quimèrics del blanc i el negre, els últims sons previs al silenci són l'ombra d'aquest. Es tracta del *llindar metasònic*.

LLUM NEGRA

Visibilitat apareguda al llindar *metacromàtic del negre*. Aquesta és una visibilitat apropiada pels llenguatges negatius i místics per desbordar el seu propi llenguatge. En l'*art iconofànic* és una via de mostració de l'*ontosi*. Aquesta llum pot estar associada a la tenebra, agnosi o no-saber vinculat al pensament místic des de Pseudo Dionís l'Areopagita. En l'art contemporani pot veure's en la pintura negra d'artistes com Ad Reinhardt, Mark Rothko o Pierre Soulages, el qual va crear el neologisme francès *outrenoir* per definir-la.

LLUM BLANCA

Visibilitat apareguda al llindar *metacromàtic del blanc*. Aquesta és una visibilitat apropiada pels llenguatges negatius i místics per desbordar el seu propi llenguatge. En l'*art iconofànic* és una via de mostració de l'*ontosi*. Aquesta llum pot estar associada a la tenebra, agnosi o no-saber vinculat al pensament místic des de Pseudo Dionís l'Areopagita. Pot veure's igualment en la presència de la vacuïtat de l'Extrem Orient, quan apareix la forma sense substància. Això sorgeix en la seva arquitectura amb parets de paper que filtren la llum o en les aiguades de tinta xinesa en el seu paisatge.

METACROMATISME MÍSTIC

Veure *llindar metacromàtic* del blanc i del negre.

MÍSTICA

L'arrel indoeuropea *mu-* apel·la a un so generat pels llavis tancats i dona origen a paraules llatines com *mutus* (mut) o *mussitare* (murmurar). Aquesta arrel onomatopeica es vincula amb el verb grec μύω - *myo* que, inicialment, significava tancar els llavis, encara que, posteriorment, es va referir a tancar els ulls originant la paraula μύστης - *mystikos*, iniciat, de la qual va derivar μυστήριον - *mysterión*, que, finalment, va dur a la locució llatina *mysterium*, de la qual prové la mística. Tancar els ulls per endinsar-se en el que és desconegut, aquesta és la familiaritat entre mística i art.

MOSTRACIÓ

Capacitat de l'art en assenyalar la realitat sense dir, per tant, sense figurar. El fenomen místic pot ser mostrat a través de l'exploració de l'acte creatiu. Es tracta d'una capacitat diferent del pensament analític, el qual no té accés més enllà de l'espai lògic. La capacitat de mostració és prèvia a la veritat derivada del coneixement i l'enunciat, tal com expressava l'antiga αλήθεια *alēthia* grega, noció que significava brollar o desocultar. La capacitat de mostració de l'art, la poesia o la música pot desocultar i anunciar el Ser sense desplegar-lo. Al final del *Tractatus logico-philophicus*, Ludwig Wittgenstein deia «L'inexpressable, tanmateix, existeix. Es *mostra*, és el que és místic».[547]

NUMINÓS

Noció introduïda el 1917 per Rudolf Otto en el seu tractat clàssic *El sagrat*. Segons aquest, l'experiència religiosa comporta un misteri, fascinació, temor i sentiment de nul·litat en relació a una presència divina.

OMBRA METACROMÀTICA

Veure *Llindar metacromàtic*

ÒNTIC

En la correcció metafísica que va introduir a *Sein und Zeit*, Heidegger establia la distinció entre l'òntic i l'ontològic, nomenclatura que aquí s'ha prosseguit. L'òntic és el que es refereix a l'ens, que pot ser vist des de fora l'ens, mentre que l'ontològic és el que es refereix al ser de l'ens, que només pot ser vist des de dins de l'ens mateix. Es tracta d'una descripció concordant amb la visió des de fora i des de dins de la hipòtesi aquí exposada de les esferes existencials: esfera velada, des de fora, vels que tamisen la visió del Ser, des de dins. Com s'ha introduït a la primera part, l'existència humana es troba velada dins una esfera existencial fora de la qual només resta el Ser i sobre el qual només pot tenir una intuïció parcial.

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

ONTOLÒGIC

Referent al Ser, a diferència d'òntic que es refereix a l'ens, en el pensament de Martin Heidegger. Veure *òntic*.

ONTOLOGIA

Si la teologia ja portava la quimera en el seu haver, és a dir, la paradoxal comesa de trobar lògica en Déu, l'ontologia comparteix el mateix destí inassolible a l'intentar trobar la raó en el Ser. La mística, la música, l'art i la poesia són vies per acostar-se al Ser per la seva capacitat de desbordar els seus propis llenguatges.

ONTOPOIESIS

Procés creatiu de Ser des del Ser. Aquest pot sorgir a través de l'*ancoratge ontològic* que genera l'art, la música o la poesia quan trenca la linealitat homogènia de la cronologia per introduir un καιρός *Kairós* en el qual l'*esfera existencial* -l'humà- emana des de si en un trànsit òntic-ontològic per fer caure els vels que el separen del Ser i integrar-s'hi en un procés d'*ontosi*. Si la *iconofania* és una *presentació* del Ser prèvia al coneixement i a l'enunciat, l'art com a la seva *representació*, té la capacitat de trencar el temps i l'espai, com ho fa la *hierofania* arcaica, en una acció *ontopoiètica*, és a dir, una experiència en la qual el Ser es recrea, és verb visible. L'*ontopoiesis* és verb fet visible, verb que es mostra sense text ni complements que puguin fer desaparèixer l'essència manifestada.

ONTOSI

Procés de transformació òntic-ontològic en el qual l'*esfera existencial* emana el Ser. Es tracta del nucli en el qual convergeix l'ontologia i la teologia occidental que, al segle XXI, porta a trobar el seu fonament en una immanència des de la qual la realitat adual pot emanar.

L'*ontosi* és un procés de consciència en l'origen, permanència i destí en el Ser que prescindeix del pensament mític i lògic. Tanmateix, pot ser mediat per l'art, la música i la poesia, ja que són llenguatges *verbalitzables* capaços de tractar una emanació del Ser que no pot ser explicada amb paraules substantivades, sinó que només s'ajusta a l'acció del verb.

ONTOSOFIA

Coneixement del trànsit òntic-ontològic de l'*esfera existencial*. És a dir, coneixement de l'*ontosi* sorgit a partir dels *ancoratges ontològics*, ruptures o escletxes que els llenguatges creatius *iconofànics* anticipen en el procés d'*ontopoiesis*.

OUTRENOIR

Terme inexistent al diccionari francès creat per Pierre Soulages per definir el negre més enllà del negre. L'*outrenoir* de Soulages s'ubica el que aquesta recerca s'anomena *llindar metacromàtic* del negre o *llum negra*.

POSTSECULARITZACIÓ

Pas del domini d'una assumpció transcendent i vertical de la realitat a una d'immanent i horitzontal, després de la crítica a les religions, la mort de Déu i una secularització que encara mantenia un Déu difús o amagat, com a part del programa del cristianisme.

Després de la secularització, en la qual es creia haver desencantat la natura, la cultura postsecular pot retrobar l'espai i el temps sagrat en la seva dimensió infinita expressada a través del sentiment del sublim i la circularitat del seu temps, que porta a l'eternitat. La condició postsecular troba allí la font de Ser, celebra la seva connexió amb la realitat i torna a la seva veritat vinguda de temps pretèrits sense entregar-se al mite o al logos. Infinit i eternitat es retroben en l'*ontosi* contemporània.

SECULARIZACIÓ

Més enllà de la suposada abolició de la religió que havia de comportar, es pot tractar d'un procés religiós del cristianisme amb un *Deus absconditus*. Aquesta tesi sosté que és el darrer pas del teisme un cop mort Déu, quan aquesta mort en realitat va ser una ocultació de Déu per seguir actiu subliminarment. Al segle XXI, quan el procés secular trontolla al veure que les religions realment no havien desaparegut, s'obre el període postsecular que pot conduir a l'*ontosi*.

SER

Després de la caiguda dels grans sistemes teològics, l'anunciada mort de Déu dins de les influents societats secularitzades, la raó es troba permanentment en un encreuament al no poder donar solució a un desxiframent últim de la realitat. En aquest temps, el Ser pot

reaparèixer com a fonament primer que sosté tota construcció de coneixement ocupant la plaça de l'àmbit mític. Si la teologia ja portava la quimera en el seu haver, és a dir, la paradoxal comesa de trobar lògica en Déu, l'ontologia comparteix el mateix destí inassolible a l'intentar trobar la raó en el Ser. És un error haver parlat sempre del Déu dels filòsofs sense haver afegit el Ser dels filòsofs.

La nostàlgia d'un temps circular no era altra cosa que la nostàlgia de Ser, característica de l'existència moderna. Aquesta enyorança d'un temps cíclic que impregna les cultures modernes occidentals prové de la pèrdua dels *ancoratges ontològics* que li aportaven les religions amb el seu *equilibri ontocronològic*. El Déu dels monoteismes va eclipsar d'aquesta forma al Ser durant un llarg període. L'*eclipsi del Ser* va ser degut a la superposició dels dos grans astres: el Déu i el Ser. Amb l'absència de Déu, ja sigui mort, ja sigui *absconditus*, aquelles societats van començar a sentir la potent nostàlgia de Ser que va conduir al seu pensament a reivindicar-lo a imatge de com es feia abans del logos i de la revelació judeocristiana.

SUBLIM

Per Kant, el fet de confrontar-se amb un objecte enormement gran mostra la inhabilitat que té l'ésser humà per captar la magnitud d'aquest i, d'aquesta manera, descobreix que la relació lògica entre la seva facultat sensible i la seva imaginació es trenca fent entreveure un abisme que obre la porta a l'admiració del que és desconegut, de l'infinit, del que no té forma ni límits. Aquest fet succeeix quan l'humà no és capaç de captar tota la magnitud d'un objecte en una sola percepció i la imaginació, humiliada per no poder representar-la, ha de recórrer a la raó, que no és depenent del que és sensible, sent, així, capaç d'elaborar idees d'una totalitat absoluta, com la de l'infinit. El sentiment del sublim apareix quan s'adquireix la consciència que la raó excedeix el poder de la imaginació perquè la capacitat sensible és sobrepassada per la capacitat suprasensible abocant a l'ésser humà a una sensació de transcendència.
L'associació entre el sagrat i l'infinit en temps postseculars es manifesta a través de la tendència a l'infinit que el sentiment del sublim aporta. La transmutació de Déu a un dels seus atributs, l'infinit, és una característica provinent del *gir teofànic*. Aquest sentiment apareix quan es fa una lectura de la substància percebent una relació formal idèntica i sense fi entre l'estructura del micro i la del macrocosmos. El sentiment del sublim és implícit a la percepció de l'*ontosi*, quan es transita del Déu al Ser.

TEMPS LINEAL

L'arribada de les religions semítiques van comportar la sortida de la concepció cíclica del temps en la qual vivien les religions còsmiques per constituir un temps lineal. Aquest nou temps rectilini s'iniciava amb la revelació divina i portaria a una finalització del temps amb un destí de salvació de l'ésser humà gràcies a múltiples escatologies monoteistes que prometien una deïficació del mateix. Aquest final podia ser la *theosis* cristiana (divinització final de l'ésser humà que va preservar la tradició bizantina), la vivència sagrada en el Regne de Déu (com va concebre l'escatologia la resta del cristianisme), accedir als plaers eterns del paradís després del judici final promès per l'islam o l'arribada de l'ungit per conviure a la terra amb pau, com assenyala la tradició jueva.

TEMPS CÍCLIC

El temps circular ha sigut la forma tradicional de concebre la cronologia per les societats arcaiques amb religions còsmiques, múltiples tradicions espirituals de l'Extrem Orient i, com sosté aquesta tesi, el possible temps d'*ontosi*.

TEMPS MAGNE

Temps fort o καιρός *kairós* del Ser. Aquest és el temps sagrat al qual vol retornar periòdicament el temps cíclic de les tradicions que així l'entenen, o el temps inicial i final de les tradicions que conceben el temps de forma lineal.

TEOFANIA

Manifestació divina.

THEOPOIESIS

Noció inicial de la *theosis* elaborada durant la teologia patrística que en llatí va ser traduïda com a *deificatio*: adquirir els atribuïts de la divinitat, sobretot la immortalitat i la bondat. Veure *theosis*.

THEOSIS

Procés de deïficació humà al final dels temps introduït pel cristianisme. Tot i que aquesta noció soteriològica ha estat associada tradicionalment al cristianisme oriental, els seus orígens poden buscar-se en la teologia de Pseudo Dionís l'Areopagita, el qual va introduir la

escatologia basada en que l'humà podria adquirir atributs divins. Si bé el cristianisme bizantí va recollir aquesta tradició portant-la a la transformació en Déu de l'ésser humà, confessions com el catolicisme, el protestantisme i l'anglicanisme han mostrat el seu interès en la noció de deïficació humana com a destí escatològic a partir de la relectura de la teologia patrística durant el segle XX sota la influència de teòlegs russos emigrats a París amb la revolució soviètica, així com altres teòlegs grecs.

Tot i que la *theosis* sigui una noció cristiana, l'escatologia de la resta de monoteismes també presenta nocions de deïficació si aquesta és compresa en un sentit ampli: ja sigui la vida en pau amb l'adveniment del Messies al judaisme, ja sigui la vida divina al paradís un cop superat el judici final en l'islam.

TRANSCENDÈNCIA

En la concepció dual de la realitat, la transcendència ocupa l'àmbit sagrat al qual l'humà aspira a accedir-hi de forma postexistencial, tenint present la consciència d'existir terrenalment. D'aquesta forma, la major part de les tradicions religioses han associat aquesta transcendència a un cel, a un Déu o a una noció aliena a la vida fenomènica. Així mateix, aquesta recerca l'associa a una relació vertical prèvia al *gir teofànic*, el qual situa el sagrat en la horitzontalitat. Això no significa que la sacralitat només correspongui a l'àmbit celestial, sinó que pot estar present en l'aquí d'un món immanent quan els déus han caigut del cel per reincorporar-se a la terra.

TRÀNSIT ÒNTIC-ONTOLÒGIC

Experiència d'autoconeixement humà radical quan aquest experimenta i pren consciència de la seva transició d'ens a Ser. Es tracta d'una experiència que produeix un vertigen ontològic en revelar-se el Ser en si mateix. A través de l'art, aquest trànsit pot ser viscut tant pel creador que representa creant com per l'espectador que recrea aquella vivència en segon terme. Provocant tensió en el llenguatge artístic, aquest ésser existent, sigui mediador o receptor, s'expandeix cap als límits de la seva esfera velada convertint en semitransparència el vel que l'envolta per proporcionar el trànsit d'ens a Ser de forma reversible.

U

L'U no té imatge, perquè la imatge és divisió i l'U és indivisible. D'aquesta manera neix la iconoclàstia com a doctrina central de la imatge en els monoteismes, en els quals el Déu, a part de tots els seus atribuïts, es fonamenta en la unicitat.

VACUÏTAT

La noció d'absència, buit, latència o insubstancialitat ha servit per traduir el concepte que en sànscrit s'ha anomenat शून्यता *śūnyatā*, en mandarí 空 *kōng*, en japonès 空 *kū*, en vietnamí 空 *không*, en coreà 공성 *gong-seong* o en tibetà སྟོང་ཉིད་ *stong-pa nyid*, els quals intenten definir el que sabem que existeix, però del qual només podem percebre la seva evidència a través de la no existència. Aquest infinit potencial latent, forma sense substància que no sempre és evident, condueix una part del pensament oriental a la vacuïtat que durant el transcurs de l'hinduisme portarà el no-res al cor del budisme. 西田 幾多郎 Nishida Kitarō definia el no-res absolut, 絶対無 *zettai mu*, noció més enllà del Ser i del no-ser, com a qüestió central del 禅 *chán* o zen.

VERITAS

Com va assenyalar Martin Heidegger, la *veritas* llatina es remetia a un enunciat depenent de un sistema racional del qual no era partícip l'*alēthia* αλήθεια de l'antiga Grècia, la qual es traduïa com a brollar i significava una desocultació. La importància d'aquest matís sobre un acostament a la noció de veritat en aquesta recerca recau en el concepte *iconofania* que, com se sosté al llarg de la tesi, és la manifestació de veritat desocultada a través d'una imatge prèvia a qualsevol enunciat i raonament, la qual dona una percepció incondicionada del Ser.

VIA AFIRMATIVA

Veure *catafàtica*.

VIA NEGATIVA

Veure *apofàtica*.

VIII.
BIBLIOGRAFIA

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

Adorno, Theodor W. (1936-41/2000). *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.

— (1993/2003). *Beethoven. Filosofía de la música*. Madrid: Akal.

— (1970/2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

— (1951/2008). *Crítica, cultura y sociedad*. Madrid: Akal.

Agerup, Jørgen. (1994). *Zao Wou-Ki. The Graphic Work. A Catalogue Raisonné 1937-1995*. Copenhagen: Edition Heede & Moestrup.

Agustín de Hipona. (397-400/1986). *Las confesiones*. Madrid: Akal.

Albers, Josef. (1961). *Poems and Drawings*. New York: George Wittenborn, Inc.

— (1963/2017). *Interacción del color*. Madrid: Alianza.

Alizart, Mark. (Ed.). (2008). *Traces du sacré*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Almqvist, Kurt; Brinbaum, Daniel (Ed.). (2023). *Hilma af Klint: The Complete Catalogue Raisonné*. Volumes I–VII. Stockholm: Bokförlaget Stolpe.

Álvarez-Blanco, Pilar; Villota Toyos, Gabriel. (Coord. i Ed.). (2025). *Abrir la visión. El legado de Toni Serra *) Abu Ali*. Santander: La Vorágine.

Anfam, David. (1998). *Mark Rothko. The works on Canvas*. New Haven: Yale University Press.

— (1990/2002). *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Destino.

— (2009). *Anish Kapoor*. London: Phaidon.

Arabi, Ibn. (s. XII/2016). *Tratado de la Unidad*. Barcelona: Sincronía.

Arnau, Juan (Ed.). (s. V-II a.C./2016). *Bhagavadgītā*. Vilaür, Girona: Atalanta.

— (Ed.). (s. VIII-IV a.C./2019). *Upanisad*. Vilaür, Girona: Atalanta.

Argullol, Rafael. (1983/2006). *La atracción del abismo*. Barcelona: El Acantilado.

Aristòtil. (s. IV aC/2018-2019). *Metafísica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

Aristòtil. (s. IV aC/1995). *Ètica nicomaquea*. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

— (s. IV aC/2012). *Categorías. De interpretatione. Isagoge*. Madrid: Tecnos.

Ashton, Dore. (1965/1988). *La escuela de Nueva York*. Madrid: Cátedra.

— (1983/2003). *About Rothko*. Cambridge, Mass.: Da Capo Press.

Augé, Marc. (1992/2017). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.

Badiola, Txomin. (2016). *Oteiza. Catálogo razonado de escultura*. Donostia: Nerea.

Baima Bollone, Pierluigi. (2006/2009). *El misterio de la Sábana Santa*. Sevilla: Algaida Editores.

Ball, Philip. (2001/2003). *La invención del color*. Barcelona: Turner.

Bárcena, Halil. (2008). *El sufisme*. Barcelona: Fragmenta.

— (2015). *Perlas sufíes. Saber y sabor de Mevlânâ Rûmî*. Barcelona: Herder.

Baume, Nicholas (Ed.). (2008). *Anish Kapoor: Past, Present, Future*. Cambridge: The MIT Press.

Belting, Hans. (1990/2009). *Imagen y culto*. Madrid: Akal.

— (2011). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.

Benjamin, Walter. (1935/2021). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Girona: Ela Geminada.

Benz, Ernst. (1968/2016). *Mística y Romanticismo. Las fuentes místicas del romanticismo alemán*. Madrid: Siruela.

Berger, John. (2013/2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Bericat Alastuey, Eduardo (Coord.). (2008). *El fenómeno religioso*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.

Berlin, Isaiah. (1965/2015). *Las raíces del Romanticismo*. Barcelona: Taurus.

Barnhart, Richard; Yang, Xin; Nie Chongzheng; Cahill, James; Lang, Shaojun, Hung Wu. (Ed.). (2002). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven: Yale University Press.

Besançon, Alain. (1994/2003). *La imagen prohibida*. Madrid: Siruela.

Bingen, Hildegard von. (s. XII/2023). *Vida y visiones de Hildegard von Bingen*. Madrid: Siruela.

Birnbaum, Daniel; Voss, Julia; Bashkoff, Tracey; Lubelsky, Isaac; Dalrymple Henderson, Linda; Pasi, Marco. (2023). *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Atalanta.

Blok, Cor. (1975/1999). *Historia del arte abstracto: 1900-1960*. Madrid: Cátedra.

Blond, Phillip. (1998). *Post-Secular Philosophy*. London: Routledge.

Bonds, Mark Evan. (2006/2014). *La música como pensamiento*. Barcelona: El Acantilado.

Borja-Villel, Manuel J. (2004). *Tàpies en perspectiva*. Barcelona: Actar.

Bouso, Raquel. (2008). *El zen*. Barcelona: Fragmenta.

Bowie, Andrew. (1990/1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor.

Breslin, James E. B. (1993/1998). *Mark Rothko, a Biography*. Chicago: University of Chicago Press

Buber, Martin. (1953/2002). *Eclipse de Dios*. Salamanca: Sígueme.

Burckhardt, Titus. (1976/1999). *El arte del Islam: lenguaje y significado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

— (1967/2000). *Principios y métodos del Arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

— (1958/2006). *Introducción al sufismo*. Barcelona: Paidós.

Burke, Edmund. (1757/2019) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de los sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.

Burluraux, Odile (Ed.). (2019). *Hans Hartung. La fabrique du geste*. Paris: Musée d'Art Moderne de Paris.

Cage, John. (1961/2002). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones.

— (1999). *Escritos al oído*. Múrcia: Colección de Arquilectura.

Calvino, Italo. (1991/2023). *Por qué leer los clásicos*. Madrid: Siruela.

Campbell, Joseph. (1988/2012). *La invención del mito*. Girona: Atalanta.

Cantagrel, Gilles. (2010). *Les cantates de J. S. Bach*. Paris: Fayard.

Careri, Francesco. (2013). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Carreira, Xoán Manuel. (2008). *Ludwig van Beethoven: las (8+1) simfonías*. A Coruña: Consorcio para la promoción de la música.

Celan, Paul. (1999). *Obras completas*. Madrid: Trotta.

Celant, Germano. (1998). *Anish Kapoor*. Milan: Edizioni Charta.

Ceysson, Bernard. (1996). *Soulages*. Paris: Flammarion.

Chapman, Clare (Ed.). (2012). *In the Shadow of the Tree and the Knot of the Earth*. London: Lisson Gallery.

Cheng, François. (1979/2004). *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela.

— (2006/2007). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela.

— (2013/2015). *Cinco meditaciones sobre la muerte*. Madrid: Siruela.

— (1989/2017). *Aliento y espíritu. Textos teóricos chinos sobre el arte pictórico*. Barcelona: Destino.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. (1969/1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Chevillot, Catherine; Matson, Sara. (Ed.). (2019). *Barbara Hepworth*. Paris: Musée Rodin.

Chillida, Eduardo. (1998). *Aromas - Pensamientos*. Hernani: Chillida Leku.

— (2005). *Escritos*. Madrid: La Fabrica.

Chillida, Ignacio; Cobo, Alberto. (2014). *Eduardo Chillida. Catálogo razonado de escultura*. (Vol. I). Donostia: Nerea.

— (2017). *Eduardo Chillida. Catálogo razonado de escultura*. (Vol. II). Donostia: Nerea.

— (2019). *Eduardo Chillida. Catálogo razonado de escultura*. (Vol. III). Donostia: Nerea.

Chillida, Susana (Ed.) (2003). *Elogio del horizonte*. Barcelona: Destino.

Cirlot, Juan-Eduardo. (1965/1993). *El espíritu abstracto*. Barcelona: Labor.

Cirlot, Victoria. (1995). *La novela artúrica*. Barcelona: Montesinos.

— (2005). *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder.

— (ed.). (2006). *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona: Herder.

— (2010). *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela.

— (2017). *Imágenes negativas*. Viña del Mar: Mundana Ediciones.

— (2019). *Visión en rojo*. Madrid: Siruela.

— (2023). *Taüll*. Barcelona: Mudito & Co.

Clerc, Hervé. (2016/2019). *A Dios por la cara norte*. Madrid: Siruela.

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

— (2011). *Pourquoi l'art préhistorique?* Paris: Éditions Gallimard.

Clottes, Jean; Lewis-Williams, David. (1996). *Les chamanes de la préhistoire*. Paris: Éditions de Seuil.

Coleman, Earle. (1978). *Philosophy of Painting by Shih-T'Ao: A Translation and Exposition of His Hua-P'u (Treatise on the Philosophy of Painting)*. The Hague: de Gruyter Mouton.

Coomaraswamy, Ananda K. (1983). *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.

— (1956/2009). *La filosofía cristiana y oriental del arte*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.

— (1943/2013). *Hinduismo y budismo*. Barcelona: Paidós.

Corbin, Alain. (2016/2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona: Acantilado.

Corbin, Henry. (1958/1993). *La imaginación creadora en el Sufismo de Ibn'Arabi*. Barcelona: Destino.

— (1960/1999). *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Madrid: Siruela.

— (1971/2000). *El hombre de luz en el sufismo iraniano*. Madrid: Siruela.

— (1986/2003). *Templo y contemplación. Ensayos sobre el Islam iranio*. Madrid: Trotta.

Crone, Rainer; Stosch, Alexandra von. (2008). *Anish Kapoor*. Munich: Prestel Verlag.

Crubézy, Éric. (2019). *Aux origines des rites funéraires*. Paris: Odile Jacob.

Cussen, Felipe. (2022). *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas*. Madrid: Siruela

Danto, Arthur C. (1996/1999). *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós.

— (2003/2005). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.

— (2013). *Qué es el arte*. Barcelona: Paidós.

Da Vinci, Leonardo. (1651/1998). *Tratado de pintura*. Madrid: Akal.

Darasse, Henri. (2014). *Poétique de l'accident*. Paris: Lucie éditions.

Debiais, Vincent. (2022). *Le silence dans l'art*. Paris: Les éditions du Cerf.

Derrida, Jacques. (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Descartes, René. (1637/2008). *Discurs del mètode*. Barcelona: Edicions 62.

Descartes, René. (1641/2008). *Meditacions metafísiques*. Barcelona: Edicions 62.

Didi-Hubermann, Georges. (2009). *Fra Angelico - Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion.

— (2001/2014). *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada Editores.

Dôgen, Eihei. (s. XIII/2015). *Shōbōgenzō*. Barcelona: Kairós.

Dovale, Carmiña. (2020). *Geometría del orden*. Pamplona: Eunsa.

Duborgel, Bruno. (2019). *Pierre Soulages. Présences d'outrenoir*. Saint-Étienne: le Réalgar.

Duch, Lluís. (1998). *Mito, interpretación y cultura*. Barcelona: Herder.

— (2012). *La religión en el siglo XXI*. Madrid: Siruela.

— (2017). *El exilio de Dios*. Barcelona: Fragmenta.

Dupré, Louis. (1998). *Simbolismo religioso*. Barcelona: Herder.

Dupuis, Gilbert. (2001). *Pages manuscrites de Pierre Soulages*. Rennes: Éditions incertain sens.

Durand, Gilbert. (2011). *La crisis espiritual en Occidente. Las conferencias de Eranos*. Madrid: Siruela.

— (1966/2023). *La imaginació simbòlica*. Barcelona: Fragmenta.

Durkheim, Émile. (1912/1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.

Dürr, Alfred. (2005). *Bach's Cantatas*. Oxford: Oxford University Press.

Echeverria Plazaola, Jon. (2014). *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza.

Echeverria Plazaola, Jon; Mennekes, Friedhelm. (2011). *Intrusos en la Casa. Arte Moderno, espacio sagrado*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza.

Eckhart, Maestro. (1998). *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid: Siruela.

Eco, Umberto. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

— (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

Eilenberger, Wolfram. (2018/2019). *Tiempo de magos*. Barcelona: Penguin Random House.

Eliade, Mircea. (1964/1995). *El vuelo mágico*. Madrid: Siruela.

— (1952/1999). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus Ediciones.

— (1968/1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.

— (1956/2012). *El sagrat i el profà*. Barcelona: Fragmenta.

— (1951/2013). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

— (1949/2014). *El mite de l'etern retorn*. Barcelona: Fragmenta.

— (1976,1978,1983/2019). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*. Vol. 1, 2 i 3. Barcelona: Paidós.

Eliot, T. S. (1987). *Cuatro cuartetos*. Madrid: Cátedra.

— (2004). *El bosque sagrado*. Barcelona: Langre.

— (2005). *La tierra baldía*. Madrid: Cátedra.

Encrevé, Pierre.(1994). *Soulages, l'œuvre complet. Peintures I. 1946-1959*. Paris: Seuil.

— (1995). *Soulages, l'œuvre complet. Peintures II. 1959-1978*. Paris: Seuil.

— (1998). *Soulages, l'œuvre complet. Peintures III. 1979-1997*. Paris: Seuil.

— (1998). *Soulages, l'œuvre complet. Peintures IV. 1997-2019*. Paris: Gallimard.

— (2003). *Soulages. L'œuvre imprimé*. Paris: Bibliothèque nationale de France.

— (2007). *Soulages. Peintures (1946-2009)*. Paris: Seuil.

— (2014). *Soulages: Les papiers du musée*. Paris: Gallimard.

Encrevé, Pierre; Pacquement, Alfred (Dir.). (2019). *Soulages*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Escoto Eriúgena, Juan. (s. IX/1984). *División de la naturaleza*. Barcelona: Orbis.

Everitt, Anthoni. (1975). *El expresionismo abstracto*. Barcelona: Labor.

Fishwick, Paul A. (Ed.). (2006). *Aesthetic Computing*. Cambridge (MA): The MIT Press.

Fleck, Robert; Obrist, Hans Ulrich. (2017). *Pierre Soulages*. Paris: Manuella éditions.

Flusser, Vilém. (1983/2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.

Fontana, Josep. (2011). *Por el bien del imperio*. Barcelona: Ediciones Pasado y presente.

Foster, Hal; Buchloh, Benjamin H.D; Krauss, Rosalind E; Bois, Yve-Alain. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.

Fox Weber, Nicholas. (2020). *Anni and Josef Albers. Equal and Unequal*. London: Phaidon.

Franke, William. (2014). *A Philosophy of the Unsayable*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.

Gadamer, Hans-Georg. (1977/1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

— (1950/2019). *Sobre la prehistoria de la metafísica*. Madrid: Hermida Editores.

Galassi, Peter. (2001). *Andreas Gursky*. New York, The Museum of Modern Art.

Gardiner, John Eliot. (2013/2015). *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*. Barcelona: Acantilado.

Garimorth, Julia (Ed.). (2021). *Anni et Josef Albers. L'art et la vie*. Paris: Musée d'Art Moderne de Paris.

Garraud, Colette. (1994). *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris: Flammarion.

Gibran, Khalil. (1926/1988). *Arena y espuma. Obras completas II*. Barcelona: Edicomunicación

— (1963/1988). *Dichos espirituales. Obras completas III*. Barcelona: Edicomunicación.

Gilot, François; Lake, Carlton. (1964/2010). *Vida con Picasso*. Barcelona: Elba.

Glimcher, Arne. (2021). *Agnes Martin. Paintings, Writings, Remembrances*. London: Phaidon.

Godwin, Joscelyn (Ed.). (1993/2009). *Armonía de las esferas*. Girona: Atalanta.

Golding, John. (2000/2005). *Caminos al absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Polloch, Newman, Rothko y Still*. Barcelona: Turner.

Gombrich, Ernst H. (1960/2008). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. London: Phaidon.

— (2013). *Lo que nos cuentan las imágenes*. Barcelona: Elba.

— (1950/2016). *Historia del arte*. London: Phaidon.

Gómez Molina, Juan José (Coord.). (1999). *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra.

Gompertz, Will. (2012/2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Barcelona: Taurus.

— (2015). *Piensa como un artista*. Barcelona: Taurus.

Gonzalo Carbó, Antoni. (2021). "La luz negra (nūr-e siyāh, nĕhora' 'uḵmāh, λαμπρῷ γνόφῳ) y el sonoro silencio: Ad Reinhardt, Pierre Soulages, Abbas Kiarostami, Salvatore Sciarrino". *Actas IX Congreso de la Sociedad Española de Iranología (SEI)*.

Goody, Jack. (1997). *Representations and Contradictions: Ambivalence Towards Images, Theatre, Fiction, Relics and Sexuality*. London: Blackwell Publishers.

Grabar, André. (1957/1998). *La iconoclastia bizantina*. Madrid: Akal.
— (2007). *Los orígenes de la estética medieval*. Madrid: Siruela.
Greenberg, Clement. (1961/2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
Gregori de Nissa. (s. IV/1991). *Vida de Moisès*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
Guénon, René. (1962/1988). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
— (1931/2003). *El simbolismo de la cruz*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
Haas, Alois M. (1989/1999). *Visión en azul*. Madrid: Siruela.
— (2002). *Maestro Eckhart*. Barcelona: Herder.
— (2009). *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Madrid: Siruela.
— (2019/2023). *Horizontes abiertos. Dios, los ángeles y el ser humano*. Madrid: Siruela.
Hadot, Pierre. (1987/2004). *Plotino o la simplicidad de la mirada*. Barcelona: Alpha Decay.
__ (1959-1962/2007). *Wittgenstein y los límites del lenguaje*. València: Pre-textos.
__ (2003/2006). *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Siruela.
__ (2004/2015). *El velo de Isis*. Barcelona: Alpha Decay.
Hal·lâg. (s.X/2010). *Dîwân*. Barcelona: Fragmenta.
Han, Byung-Chul. (2015). *Filosofía del Budismo Zen*. Barcelona: Herder.
— (2016). *Shanzhai*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
— (2018). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.
— (2007/2019). *Ausencia*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
— (2020). *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder.
— (2021). *La societat paliativa*. Barcelona: Herder.
— (2021). *No-cosas*. Barcelona: Taurus.
— (2023). *La crisi de la narració*. Barcelona: Herder.
Hay, Jonathan. (2001). *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. New York: Cambridge University Press.
Haya, Vicente. (2013). *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Kairós.
Hegel, Georg W. F. (1835/2007). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
— (1807/2015). *Fenomenología del espíritu*. València: Pre-textos.
Heidegger, Martin. (1935-1946/1997). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Universidad.
— (1924/1999). *El concepto del tiempo*. Madrid: Trotta.
— (1947/2000). *Carta sobre el Humanismo*. Madrid: Alianza.
— (1929/2003). *¿Qué es metafísica?* Madrid: Alianza.
— (1969/2003). *Observaciones relativas al arte –la plástica– el espacio / El arte y el espacio*. Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza.
— (1927/2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.

— (1969/2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
Heisig, James W. (2002/2015). *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la escuela de Kioto*. Barcelona: Herder.
Henry, Michel. (1988/2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela.
Herbert, Lynne M. (1990). *James Turrell: Space and Light*. Houston: Contemporary Art Museum.
Heròdot d'Halicarnàs. (s. V aC/2006). *Història*. Vol. III. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
Hicks, Alistair; Wilson, Bob. (Ed.). (2008). *No Place*. London: Riba.
Hisamatsu, Sin'ichi. (1971). *Zen and the Fine Arts*. Tokyo: Kodansha International LTD.
Hlavajova, Maria; Lütticken, Sven; Winder, Jill. (2009). *The Return of Religion and Other Myths: A Critical Reading in Contemporary Art*. Utrecht: BAK.
Ho, Melissa. (2005). *Reconsidering Barnett Newman*. New Haven: Yale University Press.
Honour, Hugh. (1979/1981). *El Romanticismo*. Madrid: Alianza.
Huntington, Susan L. (1990). "Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism". Art Journal Vol. 49 No. 4.
Ibn Arabi. (s. XII-XIII/2002). *El núcleo del núcleo*. Málaga: Sirio.
— (s. XII-XIII/2009). *Los engarces de las sabidurías*. Barcelona: Edaf.
— (s. XII-XIII/2016). *Tratado de la unidad*. Barcelona: Sincronía.
Izutsu, Toshihiko. (1983/2019). *Sufismo y Taoismo*. Madrid: Siruela.
— (1977/2009). *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid: Trotta.
Ivanovic, Filip. (2010). *Symbol and Icon: Dionysius the Areopagite and the Iconoclastic Crisis.* Eugene (OR): Pickwick Publications.
Juan de la Cruz. (s. XVI/1983). *Poesía*. Madrid: Cátedra.
Juliana de Norwich. (s. XIV/2002). *Llibre de les revelacions de l'amor diví*. Barcelona: Proa.
Juliet, Charles. (1990). Entretien avec Pierre Soulages. Paris: L'Échoppe.
Jullien, François. (2003/2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay.
Kandinsky, Vassily. (1926/1970). Punto y línea sobre el plano. Barcelona: Barral.
— (1911/1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
Kant, Immanuel. (1764/1990). *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza.
— (1790/2011). *Crítica del juicio*. Madrid: Tecnos.
— (1781/2024). *Crítica de la raó pura*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
Kapoor, Anish. (2005). *Drawings*. Köln: Paul Maenz.
Kierkegaard, Soren. (2014). *Apuntes sobre la Filosofía de la Revelación de F. W. J. Schelling (1841-1842)*. Madrid: Trotta.
Kirk, G. S; Raven, J. (2014). *Los filósofos presocráticos*. Barcelona: Gredos.
Kostelanetz, Richard. (1987/2003). *Conversing with John Cage*. New York, Routledge.

Lao, Zi. (s. IVaC/2018). *Los libros del Tao. Tao Te ching*. Madrid: Trotta.

Laurans, Jacques. (2019). *Pierre Soulages, trois lumières*. Lagrasse: Éditions Verdier

Le Lannou, Jean Michel. (2001). *La plénitude du visible*. Paris: Kimé.

Leroi-Gourhan, André. (1982). *The Dawn of European Art. An Intoduction to Palaeolithic Cave Painting*. Cambridge: Cambridge University Press.

Lesbre, Emmanuelle; Liu, Jianlong. (2004). *La peinture chinoise*. Paris: Éditions Hazan

Lie zi. (s. II aC/1994). *El libro de la perfecta vacuidad*. Barcelona: Kairós.

Liesbrock, Heinz; Growe, Ulrike (Ed.). (2018). *Josef Albers: Interaction*. New Haven: Yale University Press.

Lorblanchet, Michel. (2006). *Les origines de l'art*. Paris: Le Pommier.

— (2018). *Art pariétal. Grottes ornées du Quercy*. Arles: Éditions du Rouergue.

— (2020). *Naissance de la vie*. Arles: Éditions du Rouergue.

Ludwig, Emil. (1999). *Beethoven*. Barcelona: Editorial Juventud.

Luker, Manfred. (1992). *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Barcelona: Herder.

Lyotard, Jean-François. (1988/2003). *Lo inhumano*. Buenos Aires: Manantial.

Malet, Rosa; Wick, Oliver. (Ed.). *(2000). Mark Rothko. Barcelona: Fundació Joan Miró.*

Malévich, Kazimir. (2008). *Escritos*. Madrid: Sintesis.

Manrique, María Eugenia. (2006). *Pintura Zen. Método y arte del Sumi-e*. Barcelona: Kairós.

— (2018). *Arte, naturaleza y espiritualidad*. Barcelona: Kairós.

Marquet, Françoise. (1975). *Zao Wou-ki. Les estampes*. Paris: Arts et Métiers Graphiques.

Martel, J. F. (2015). *Vindicación del arte en la era del artificio*. Vilaür, Girona: Atalanta.

Massin, Jean y Brigitte. (1955/2011). *Ludwig van Beethoven*. Barcelona: Turner.

Matsuo, Bashô. (s. XVII/1993). *Senda hacia tierras hondas*. Madrid: Hiperión.

— (s. XVII/2006). *Haiku de las cuatro estaciones*. Madrid: Miraguano ediciones.

— (s. XVII/2014). *Sendas de Oku*. Vilaür, Girona: Atalanta.

Meillassoux, Quentin. (2006/2015). *Después de la finitud*. Buenos Aires: La Caja Negra.

— (2018). *Hiper-Caos*. Barcelona: Holobionte.

Melloni, Javier. (2003). *El uno en lo multiple*. Santander: Sal Tarrae.

— (2009). *El Desig essencial*. Barcelona: Fragmenta.

— (2010). *El Cristo interior*. Barcelona: Herder.

— (2018). *Perspectivas del absoluto*. Barcelona: Herder.

Melot, Michel. (2010). *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.

Mennekes, Friedhelm. (1997). *Joseph Beuys: pensar Cristo*. Barcelona: Herder.

Menuhin, Yehudi. (2005). *Lecciones de vida*. Barcelona: Gedisa.

Merleau-Ponty, Maurice. (1964). *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.

Meynell, Esther. (2000). *Pequeña crónica de Ana Magdalena Bach*. Barcelona: Editorial Juventud.

Mezcua López, Antonio José. (2014). *La experiencia del paisaje en China "Shanshui" o cultura del paisaje en la dinastía Song*. Madrid: Abada Editores.

Michaux, Henri. (2007). *Escritos sobre pintura*. Murcia: Colección de Arquilectura.

Miranda Cirlot, Sandra. (2008). *Grans genis de l'art a Catalunya. Tàpies*. Barcelona: Ciro.

Misrach, Richard. (2007). *On the Beach*. New York: Aperture.

Mollard-Desfour, Annie. (2010). *Le Noir. Dictionnaire de la couleur*. Paris: CNRS Éditions.

Mondrian, Piet. (1917-1918/1998). *La nueva imagen de la pintura*. Barcelona: Publicacions oficials.

— (2020). *La pureza de la pintura*. Madrid: Archivos Vola.

Monk, Ray. (1990/2002). *Ludwig Wittgenstein*. Barcelona: Anagrama.

Mora, Fernando. (2011). *Ibn 'Arabi. Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*. Barcelona: Kairós.

Morando, Camille. (2015). *Soulages*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

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

Nieto Alcaide, Víctor. (1978). *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra.

Nietzsche, Friedrich. (1882/1984). *La Gaia ciència*. Barcelona: Laia.

— (1883/2007). *Així parlà Zaratustra*. Barcelona: Quaderns Crema.

— (1882/2011). *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf.

— (1872/2011). *El naixement de la tragèdia*. Barcelona: Adesiara Editorial.

Nillès, Jean-Jacques (Dir.). (1993). *L'art moderne et la question du sacré*. Paris: Cerf/CERIT.

Nishida, Kitano. (1921/1995). *Indagación del bien*. Barcelona: Gedisa.

— (2015). *Pensar desde la nada. Ensayo de filosofía oriental*. Salamanca: Sígueme.

Nishitani, Keiji. (1961/1999). *La religión y la nada*. Madrid: Siruela.

Nokov, Andrei. (2015). *Kandinsky secret. L'énigme du premier tableau abstrait*. Paris: Presses du réel.

Ocampo, Estela. (2011). *El fetiche en el museo*. Madrid: Alianza.

Oteiza, Jorge. (2013). *Ley de cambios*. Pamplona: Museo Oteiza.

Otto, Rudolf. (1917/2021). *El sagrat*. Barcelona: Fragmenta.

— (2009). *Ensayos sobre lo numinoso*. Madrid: Trotta.

— (2014). *Mística de Oriente y Occidente*. Madrid: Trotta.

Pacquement, Alfred (Ed.). (2019). *Soulages au Louvre*. Paris: Gallimard / Éditions du Louvre.

— (Ed.). (2015). *Anish Kapoor Versailles*. Paris: Éditions de la Réunion desa musées nationaux – Grand Palais.

— (Ed.). (2009). *Soulages: L'exposition*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.

Panikkar, Raimon. (1979). *Culto y secularización*. Madrid: Marova.

— (2009). *Mística, plenitud de vida*. Opera Omnia Vol.1 Tom 1. Barcelona: Fragmenta.

— (2009). *Mite, símbol, culte*. Opera Omnia Vol. 9 Tom 1. Barcelona: Fragmenta.
— (2011). *Visió trinitària i cosmoteàndrica: Déu, home, cosmos*. Opera Omnia Vol. 8. Barcelona: Fragmenta.
— (2012). *Espiritualitat, el camí de la vida*. Opera Omnia Vol.1 Tom 2. Barcelona: Fragmenta.
— (2021). *Una cristofania*. Opera Omnia Vol. 3 Tom 2. Barcelona: Fragmenta.
Panofsky, Erwin. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets.
— (1939/2001). *Estudios sobre iconología*. Madrid. Alianza.
Pardo, Carmen. (2001/2014). *La escucha oblícua. Una invitación a John Cage*. Madrid: Sexto Piso.
Parménides. (s. VI-V aC/2011). *El origen de las cosas*. Madrid: Gredos.
— (s. VI-V aC/2007). *Poema. Fragmentos y tradición textual*. Madrid: Istmo.
Pastoureau, Michel. (2000). *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil.
— (2008). *Noir. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil.
Pastoreau, Michel; Simonnet, Dominique. (2005). *Le petit livre des couleurs*. Paris: Éditions du Seuil.
Peirce, Charles Sanders. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
Pérez-Borbujo, Fernando; Zabalo, Jacobo; Girón, Carlos. (2022). *Schelling-Heidegger*. Barcelona: Herder.
Philippon, Annie (Dir.). (2002). *Statues-Menhirs*. Rodez: Éditions du Rouergue.
Plató. (s. IV aC/1983, 1990 i 1992). *Diàlegs*. Vol. VI, XI i XII. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
Plató. (s. IV aC/1990,1992). *Diàlegs*. Vol. XI i XII. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
Plotino. (2005). *Enéadas*. Madrid: Gredos.
Plotí. (s. III dC/2005) *Ennèades (Antologia)*. Barcelona: Edicions 62.
Prats, Fernando. (2003). *Del Cardener a l'Antàrtida*. Manresa: Ajuntament de Manresa.
Pseudo Dionisio Areopagita. (s. V-VI/2002). *Obras completas*. Madrid: BAC.
Racionero, Luís. (Ed.) (1983). *Textos de estética taoista*. Madrid: Alianza.
Ragon, Michel. (1990). *Les ateliers de Pierre Soulages*. Paris: Albin Michel.
Rech, Almine. (2005). *Rencontres 9. Almine Rech/James Turrell*. Paris: Éditions Images Modernes.
Reindhart, Ad; Rose, Barbara (Ed.). (1975/1991). *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reindhart*. Berkeley: University of California Press.
Rigal, Gwenn. (2016). *Le temps sacré des cavernes*. Paris: Éditions Corti.
Rigo, Antonio (Ed.). (2007). *Silencio y quietud*. Madrid: Siruela.
Rilke, Rainer Maria. (1923/1987). *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Madrid: Cátedra.
— (1923/2023). *Elegías de Duino. Barcelona: Lumen.*

Riot, Denys. (2006). *La peinture monochrome: Histoire et arquéologie d'un genre*. Paris: Folio.
Rosenblum, Robert. (1975/1993). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza.
Rosenthal, Marc. (1997). *Abstraction in the Twentieth Century*. New York: Abrams.
Rosenzweig, Franz. (1921/1998). *La estrella de la redención*. Salamanca: Sígueme.
Ross, Alex. (2007/2009). *El ruido eterno. Escuchar el siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.
Rothko, Mark. (2007). *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós.
— (2004). *La realidad del artista. Filosofías del Arte*. Madrid: Sintesis.
Rumi, Jalal Al-din. (s. XIII/2016). *Cuentos de Mathnawi*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
Russell, Norman. (2024/2025). *Theosis y religión*. Salamanca: Sígueme.
Rykwert, Joseph. (1963/2002). *La idea de ciudad*. Salamanca: Sígueme.
Safranski, Rüdiger. (1994/1997). *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets.
— (2000/2002). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets.
— (2007/2012). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets.
Schapiro, Meyer. (1937/2014). *La nature de l'art abstrait*. Paris: Allia.
Schaya, Leo. (1962/2001). *La doctrina sufí de la unidad*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
Schelling, F.W.J. (1800/2003). *Sistema de l'idealisme transcendental*. Barcelona: Edicions 62.
Schimmel, Annemarie. (1975/2002). *Las dimensiones místicas del Islam*. Madrid: Trotta.
Schleiermacher, Friedrich D. E. (1799/1992). *Sobre la religió*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
Schneider, Marius. (1946/1998). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
Schoenberg, Arnold. (1950). *Style and Idea*. New York: Philosophical Library
Scholem, Gershom. (1974/1996). *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela.
Schopenhauer, Arthur. (2022). *Correspondencia escogida (1799-1860)*. Barcelona: El Acantilado.
— (1844/2022). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta. Vol. I i II.
Schuon, Frithjof. (1975/1998). *Forma y substancia en las religiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
— (1948/2004). *De la unidad transcendente de las religiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
— (2007/2008). *Principios y criterios del arte universal*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
— (1961/2009). *Comprender el Islam*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
— (2007/2011). *Arte sagrado y arte profano de oriente y occidente*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
— (1982/2024). *Rere les traces de la religió perenne*: J. J. De Olañeta.

Scruton, Roger. (2011/2018). *La belleza*. Barcelona: Elba.
Scully, Sean. (1999). *Mark Rothko. Corps de lumière*. Paris: L'Échoppe.
Sers, Philippe. (1995/2016). *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait*. Paris: Hazan.
Shiff, Richard; Mancusi-Ungaro, Carol; Colsman-Freyberger, Heidi. (2004). *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*. New Haven: Yale University Press.
Sloterdijk, Peter. (2020/2022). *Hacer hablar al cielo*. Madrid: Siruela.
Sohravardi, Shihâboddîn Yahya. (s. XII/2002). *El encuentro con el ángel*. Madrid: Trotta.
Sontag, Susan. (1977/2019). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Arcàdia.
Soulages, Pierre. (2009). *Écrits et propos*. Paris: Hermann.
— (2012). *Outrenoir*. Lausanne: La Bibliothèque des Arts.
— (2014). *Conversation avec Roger Pierre Turine*. Gerpinnes: Tandem.
— (2017). *Paroles d'artiste*. Lyon: Fage.
— (2019). *Noir lumière*. Milano: Silvana Editoriale.
Soulages, Pierre; Le Goff, Jacques. (2003). *Entretien Pierre Soulages - Jacques Le Goff*. Toulouse: Le Pérégrinateur.
Steiner, George. (1978, 1989/1999). *Heidegger*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
— (2001). *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela.
Stravinski, Igor. (1942/2006). *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
Sullivan, John William Navin. (1927/2019). *Beethoven, su desarrollo espiritual*. Barcelona: Ediciones La llave.
Suzuki, Daisetsu Teitaro. (1958/2006). *¿Qué es el Zen?*. Madrid: Losada.
Swafford, Jan. (2014/2017). *Beethoven. Tormento y triumfo*. Barcelona: Acantilado.
Sweig, Stefan. (1938/2012). *El misterio de la creación artística*. Madrid: Sequitur.
Tanizaki, Junichirô. (1933/2006). *Elogi de l'ombra*. Manresa: Angle Editorial.
Tàpies, Antoni. (1988-2012). *Tàpies: obra completa*. Vol. 1-8. Barcelona: Polígrafa.
— (1999). *El arte y sus lugares*. Madrid: Siruela.
— (1982/2007). *La realidad como Arte*. Murcia: Colección de Arquilectura.
Tàpies, Antoni; Valente, José Ángel. (2004). *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
Tatarkiewicz, Wladyslaw. (1976/2010). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
Taylor, Mark C. (1994). *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*. Chicago: University of Chicago Press.
— (1999). *The Picture in Question: Mark Tansey and the Ends of Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
— (2007/2011). *Después de Dios*. Madrid: Siruela.

— (2012). *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*. New York: Columbia University Press.

— (2009/2013). *Reflexiones sobre morir y vivir. Notas de campo desde otra parte*. Madrid: Siruela.

Teresa de Jesús. (s. XVI/2006). *Obras completas*. Madrid: BAC.

Tillich, Paul. (1963/2010). *Teología sistemática*. Vol. I, II y III. Salamanca: Sígueme.

Toscano, María; Ancochea, Germán. (2009). *Dionisio Areopagita, la tiniebla es luz*. Barcelona: Herder.

Trías, Eugenio. (1998). *Vértigo y pasión. Un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Barcelona: Taurus.

— (2000). *La edad del espíritu*. Barcelona: Ediciones Destino.

— (2001). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel.

Turrell, James. (2000). *Llighting a Planet*. Stuttgart: Hatje Cantz.

— (2009). *Geometrie des Lichts*. Stuttgart: Hatje Cantz.

— (2018). *Extraordinary Ideas. Realized*. Stuttgart: Hatje Cantz.

Turrell, James; Holborn, Mark. (1993). *James Turrell, Air Mass*. London: The South Bank Centre.

Ueda, Shizuteru. (1994/2004). *Zen y filosofía*. Barcelona: Herder.

Underhill, Evelyn. (1911/2017). *La mística*. Madrid: Trotta.

Vailland, Roger. (2012). *Comment travaille Pierre Soulages*. Paris : Le temps de cerises.

Valente, José Ángel. (2006). *Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— (1998/2002). *El fulgor*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Valery, Paul. (1957/1991). *Teoría poética y estética*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Varnedoe, Kirk. (2006). *Pictures of Nothing*. New Jersey: Princeton University Press.

Vega, Amador. (1999). *Passió, meditació i contemplació*. Barcelona: Empúries.

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

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

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

— (2022). *Tentativas sobre el vacío*. Barcelona: Fragmenta.

Velmans, Tania (Dir.). (2002/2003). *El mundo del icono*. Madrid: San Pablo.

Vergo, Peter. (2010). *The Music of Painting*. London: Phaidon.

Vernet, Juan. (2001). *Los orígenes del Islam*. Barcelona: El acantilado.

Vial Kayser, Christine. (2013). *Anish Kapoor. Le spirituel dans l'art*. Rennes: Presses universitaries de Rennes.

Villaplana, Joan. (2022). 缺席－本质：东西方风景美学的交汇 *"Absence-Essence"*. He Yining (Ed.). 浮屿.摄影与视觉文化研究 *Floating Island: Photography and Visual Culture Studies* Vol. 1. Ningbo: Jiazazhi.

Vitray Meyerovitch, Eva de (Ed.). (1984/2018). *Los caminos de la luz. 75 cuentos sufies*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.

Voss, Julia. (2022). *Hilma af Klint: a Biography*. Chicago: Chicago Press University.

Wang, Wei. (s. VIII/2004). *La montaña vacía*. Madrid: Hiperión.

— (s. VIII/2004). *Poemas del río Wang*. Madrid: Trotta.

Warburg, Aby. (1928/2010). *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal.

Wasserstorm, Steve M. (1999). *Religion After Religion*. New Jersey: Princeton University Press.

Weston, William. (1991). *The Post-War School of Paris Abstract Prints 1945-1969*. London: William Weston Gallery.

Wilson, Ian. (1978). *The Shroud of Turin: The Burial Cloth of Jesus Christ?* New York: Doubleday.

— (1991). *Holy Faces, Secret Places: An Amazing Quest for the Face of Jesus*. New York: Doubleday.

Wittgenstein, Ludwig. (1921/1997). *Tractatus logico-philosophicus*. Barcelona: Edicions 62

— (1997/2000). *Movimientos del pensar. Diarios 1930-1932 / 1936-1937*. València: Pre-textos.

— (1998/2009). *Cuadernos de notas (1914-1916)*. Madrid: Síntesis.

— (1995/2013). *Aforismos. Cultura y valor*. Madrid: Espasa Calpe.

— (1921, 1953/2017). *Tractatus logico-philosophicus. Investigaciones filosóficas*. Barcelona: RBA-Gredos.

Worringer, Wilhelm. (1908/2005). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zambrano, María. (1939/1993). *Filosofía y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

— (1955/2020). *El hombre y lo divino*. Madrid: Alianza Editoral.

Zhang Kechun. (2020). *The Yellow River*. Ningbo: Jiazazhi Press.

Zhuang, Zi. (s. IV-II a.C./1998). *Los capítulos interiores de Zhuang Zi*. Madrid: Trotta.

Zhuang, Zi. (s. IV-II a.C./2001). *Maestro Chuang Tsé*. Barcelona: Kairós.

IX.
ÍNDEX DE FIGURES

ÍNDEX DE FIGURES

Figura 1: *Màndorla esquinçada I*. Joan Villaplana, 2018. **3**
Escultura d'escaiola, acer i seda natural.

Figura 2: *Setanta mil vels VII*. Joan Villaplana, 2022-2026 **16**
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 110x183 cm.

Figura 3: I. Joan Villaplana, 2018. **49**
Escaiola, acer, seda i líquid.

Figura 4: Lucio Fontana obrint una fenedura en una tela blanca al seu estudi, 1964. **52**
Imatge d'Ugo Mulas.

Figura 5: *Màndorla esquinçada II*. Joan Villaplana, 2018. **58**
Escaiola, acer i seda natural. 72,5 x 45,5 x 25 cm

Figura 6: *Màndorla esquinçada III*. Joan Villaplana, 2018. **62**
Escaiola, acer, il·luminació LED i seda natural. 72,5 x 45,5 x 25 cm

Figura 7: Detall d'una paret rocosa en forma de vulva amb marques de percussió a la cova de Roucadour. **64**
Il·lustració de Michel Lorblanchet.

Figura 8: Il·lustració de Michel Lorblanchet d'un cap de cavall gravada a la Cova de Pergouset. L'animal va ser gravat a cegues amb un braç alçat i en una postura incòmoda. **65**
Il·lustració de Michel Lorblanchet.

Figura 9: Empremta negativa de mà humana (25.000 – 30.000 a. C.). **66**
Cova de Chauvet (Francia).

Figura 10: Fotograma de *2001: Space Odyssey*. Stanley Kubrick, 1968. **67**

Figura 11: *Setanta mil vels I*. Joan Villaplana, 2018. **71**
Impressió per injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 150x150 cm.

Figura 12: Maqueta d'espai contemplatiu.Joan Villaplana, 2018. **75**

Figura 13: Maqueta d'espai contemplatiu. Joan Villaplana, 2018. **78**
Escala 1/50

Figura 14: Empremta negativa de mà humana (16.000-25.000 AP). **82**
Pech Merle, França

Figura 15: *A Line Made by Walking*. Richard Long, 1967. **83**

Figura 16:*The Lips of Thomas*. Marina Abramovic, 1975. **84**
Performance pública. Galerie Krinzinger, Innsbruck

Figura 17: Mark Rothko al seu estudi d'East Hampton. **85**
Hans Namuth, 1964.

Figura 18: *Peinture 202 x 453 cm, 29 juin 1979*. Pierre Soulages, 1979. **89**
Díptic. Oli sobre tela.

Figura 19: *Font negra*. Joan Villaplana, 2018. **99**
Acer, escaiola i líquid. 135x100x22 cm

Figura 20: Les tres vulves del transcurs de Pergouset, segons Michel Lorblanchet. **102**
Il·lustració de Michel Lorblanchet

Figura 21: Mapa de la cova de Pergouset. **103**
Il·lustració de Michel Lorblanchet

Figura 22: Ruptura natural a la cova de Roucadour amb restes d'argila roja que simbolitzen el fons d'un sexe femení, segons Michel Lorblanchet. **103**
Il·lustració de Michel Lorblanchet

Figura 23: Escena de caça del senglar (circa 5000 AP). **108**
Cova Remígia, Ares del Maestrat (Castelló).

Figures 24 i 25: Tumulus A, Bougon, França. **109**

Figura 26: Sant Sudari de Torí. Detall del rostre amb una inversió cromàtica negativa. **112**
Catedral de Torí.

Figura 27: Sant Sudari de Torí estès. **112**

Figura 28: Il·lustració de l'entrega del *Mandylion* per part d'una delegació de la ciutat d'Edessa, assetjada per les forces romanes, al *parakoimomenos* Theophanes de la ciutat de Constantinoble l'any 944. **113**
Codex Græcus Matritensis Ioannis Skyllitzes, s. XII. Biblioteca Nacional de España.

Figura 29: Mandylion d'Edessa. **114**
Palau Apostòlic de la Ciutat del Vaticà.

Figura 30: *Santa Verònica*. Hans Membling, c. 1470-75. **115**
National Gallery of Art, Washington.

Figura 31: I. Joan Villaplana, 2018. **117**
Centre Cultural el Casino, Manresa

Figura 32: *El cigne*. Hilma af Klimt, 1914-15. **120**
Fundació Hilma af Klimt, Estocolm.

Figura 33: I. Joan Villaplana, 2018. **126**
Centre Cultural el Casino, Manresa

Figura 34: I. Joan Villaplana, 2019. **132**
Setanta mil vels I i II i vídeoinstal·lació ***Màndorla palpitant***. Fabra i Coats, Fàbrica de Creació de Barcelona

Figura 35: *Màndorla II*. Joan Villaplana, 2018. **139**
Alabastre. 35x12x12 cm

Figura 36: *La ferida de Crist / arma Christi*. Salteri de Bonne de Luxembourg, 1345 **141**
Metropolitan Museum, Nova York.

Figura 37: *Pala d'Or*, 1.105. **162**
Catedral de Sant Marc, Venècia.

***Figura 38: Veladura II*. Joan Villaplana, 2019.** **164**

Figura 39: *4'33''*. John Cage, 1954. **169**
Partitura

Figura 40: 千里江山. *Mil milles de rius i muntanyes*. 王希孟 Wang Ximeng, 1113. **178**
Rollo, tinta i color sobre seda, 51.5 x 1191.5 cm. Museu del Palau, Pequín. Detall

Figura 41: *Setanta mil vels II*. Joan Villaplana,2018 **188**
Impressió de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 150x150 cm

Figura 42: *Dotze*. Joan Villaplana, 2022 **217**
Seda natural, polièster, acer i fum. 200x200x200 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 43: *Trinitat*. Joan Villaplana, 2022 **221**
Cendra i fum. 550x600x750 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 44: *La imatge és cendra*. Joan Villaplana, 2022 **227**
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 45: *Setanta mil vels V*. Joan Villaplana, 2022 **231**
Seda natural. 175x175x175 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 46: *Setanta mil vels VI*. Joan Villaplana, 2022 **236**
Seda natural. 175x175x175 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 47: *La imatge és cendra*. Joan Villaplana, 2022. **239**
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 48: Concert de raga de l'intèrpret del bansuri Shiam Sunders. **248**
Convent de Sant Francesc, Santpedor. 27 de juliol de 2022

Figura 49: Dibuixos d'infants de la *La imatge és cendra*. **255**
Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 50: *Dotze*. Joan Villaplana, 2022 **259**
Seda natural, polièster i acer. 200x200x200 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 51: *Columna sense fi*. Constantin Brâncusi, 1938. **263**
Columna de metall, 29,35 m d'altura. Târgu Jiu, Romania.

Figura 52: *Gran relleu negre*. Antoni Tàpies, 1973. **269**
Tècnica mixta i tela en panell de fusta contraxapada, 250.5 x 275.3 cm. Meadows Museum, SMU, Dallas

Figura 53: *Brillo Soap Pads Boxes*. Andy Warhol, 1964. **271**
Caixes de fusta contraxapada amb serigrafia i acrílic, 43,2 x 43,2 x 35x6 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

Figura 54: *Autumn Rhytm*. Jackson Pollock, 1950. **273**
Esmalt sobre tela, 266.7 x 525.8 cm. Metropolitan Museum, Nova York.

Figura 55: *La conquesta de Sibèria per Iermak*. Vassili Súrikov, 1895. **275**
Oli sobre tela, 285 x 599 cm. Museu Estatal Rus, Sant Petersburg.

Figura 56: *Apofàtic*. Antoni Tàpies, 1991. **281**
Pintura sobre tèxtil sintètic, 359 x 283 cm. Museu Tàpies, Barcelona

Figura 57: *Summer*. Agnes Martin, 1964. **282**
Oli, grafit i llapis blau sobre tela, 182,25 x 182,25 cm. Col·lecció Patricia L Lewy Gidwitz

Figura 58: *Onement III*. Barnett Newman, 1949. **283**
Oli sobre tela, 182,5 x 84,9 cm. Museum of Modern Art, Nova York.

Figura 59: *Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu III*. Joan Villaplana, 2022-26 **299**
Obra videogràfica en bucle. 8k. Mides adaptables.

Figura 60: *Eix II*. Joan Villaplana, 2018 **305**
Prisma velat amb seda natural blanca i fusta. Estructura de vareta de ferro pintat, 215x100 cm.

Figura 61: *Eix I*. Joan Villaplana, 2018 **309**
Prisma velat amb seda natural negra i fusta. Estructura de vareta de ferro pintat, 215x100 cm.

Figura 62: I. Joan Villaplana, 2018. **312**
Acer, escaiola i líquid negre. 165x140x23 cm.

Figura 63: *Trinitat*. Joan Villaplana, 2022. **315**
Cendra i fum. 550x600x750 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 64: *Màndorla de cendra*. Joan Villaplana, 2019. **319**
Acer, escaiola i cendra. 165x140x23 cm.

Figura 65: *Veladura III*. Joan Villaplana, 2019. **321**
Impressió per injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 60x120 cm.

Figura 66: *Veladura IV*. Joan Villaplana, 2019. **324**
Impressió per injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 60x120 cm.

Figura 67: *Dotze*. Joan Villaplana, 2022. **326**
Seda natural, polièster i acer. 200x200x200 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 68: *Veladura V*. Joan Villaplana, 2022. **328**
Impressió per injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 30x30 cm.

Figura 69: *Veladura I*. Joan Villaplana, 2019. **330**
Impressió per injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 110x100 cm

Figura 70: *Veladura VI*. Joan Villaplana, 2019. **333**
Impressió per injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 110x110 cm

Figura 71: *Veladura VII*. Joan Villaplana, 2019. **342**
Impressió per injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 110x110 cm

Figura 72: *Veladura VIII*. Joan Villaplana, 2019. **344**
Impressió per injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 110x110 cm

Figura 73: *Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu IV*. Joan Villaplana, 2022-26 **346**
Obra videogràfica en bucle. 8k. Mides adaptables.

Figura 74: *Setanta mil vels IX*. Joan Villaplana, 2022-26 **363**
Impressió de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle,, 110x110 cm

Figura 75: 松林図 *Pins*. 長谷川 等伯 Hasegawa Tōhaku, ca. s. XVI. **368**
Panels de seda i paper, 156,8x356 cm. Museu Nacional, Tòquio.

Figura 76: 松林図 *Pins*. 長谷川 等伯 Hasegawa Tōhaku, ca. s. XVI. **369**
Panels de seda i paper, 156,8x356 cm. Museu Nacional, Tòquio.

Figura 77: *Rothko Chapel*. Mark Rothko, 1971. **371**
Rothko Chapel, Houston.

Figura 78: *John Cage 4'33''*. Joan Villaplana, 2011. Moviment I **376**
Interpretació visual de la partitura musical de silenci del compositor John Cage.

Figura 79: *John Cage 4'33''*. Joan Villaplana, 2011. Moviment II **377**
Interpretació visual de la partitura musical de silenci del compositor John Cage.

Figura 80: *John Cage 4'33''*. Joan Villaplana, 2011. Moviment III **378**
Interpretació visual de la partitura musical de silenci del compositor John Cage.

Figura 81: *Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu I*. Joan Villaplana, 2022-26 **380**
Impressió de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle, 150x150 cm

Figura 82: *Biunitat I*. Joan Villaplana, 2019. **383**
Impressió Inkjet sobre paper de cotó Hahnemüehle. 30x30 cm

Figura 83: *Setanta mil vels V*. Joan Villaplana, 2022. **389**
Seda natural, 175x175x175 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 84: *Màndorla d'alumini*. Joan Villaplana, 2022 **390**
Escultura en alumini anoditzat, 18x9x6 cm.

Figura 85: *Màndorla d'alumini*. Joan Villaplana, 2022. Detall. **391**
Escultura en alumini anoditzat, 18x9x6 cm.

Figura 86: *Cercle negre*. Kazimir Malèvitx, 1971. **394**
Oli sobre tela, 105,5 x 106 cm. Museu Rus, Sant Petersburg.

Figura 87: *Iberia*. Robert Motherwell, 1958. **395**
Oli sobre tela, 182,2 x 233,3 x 2,6 cm. Col·lecció Guggenheim, Bilbao.

Figura 88: *In Plato's Cave*. Robert Motherwell, 1973. **396**
Acrílic sobre tela, 182,9 x 213,4 x 3 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Figura 89: *The Black Sun*. Robert Motherwell, 1959-60. **396**
Oli sobre paper i cartó, 73x 57.8 cm. Dedalus Foundation.

Figura 90: *Abstract Painting.* Ad Reinhardt, 1960-61. **398**
Oli sobre tela, 60 x 60 cm. MoMA, Nova York.

Figura 91: *Abstract Painting*. Ad Reinhardt, 1966. **399**
Oli sobre tela, 30,5 x 30,5 cm. MoMA, Nova York.

Figura 92: *No. 1* (Cat. Anfam 773). Mark Rothko, 1964. **400**
Oli sobre tela, 266,7 x 203,2 cm. Kunstmuseum, Basel.

Figura 93: *No. 6 (?)* (Cat. Anfam 779). Mark Rothko, 1964. **400**
Oli i acrílic sobre tela, 236,2 x 193 cm. National Gallery of Art, Washington.

Figura 94: Projecció de la Capella Rothko, 1971. **401**
Houston.

Figura 95: *Rothko Chapel.* Mark Rothko, 1965-67. **402**
Houston.

Figura 96: Diagrama de la distribució d'obra a la Capella Rothko, 1971. **403**
Houston.

Figura 97: *Ultramarine* Umber. 윤형근 Yun Hyong Keun, 1976. **404**
Oli en lli, 259.4 x 181.6 cm. Galeria David Zwirner.

Figura 98: Sense títol. 최병소 Choi Byung-So, 2020. **405**
Bolígraf i llapis sobre paper de diari, 120x80x1cm. Wooson Gallery, Daegu.

Figura 99: *Burnt Umber and Ultramarine.* 윤형근 Yun Hyong Keun, 1999. **406**
Oli en lli, 162,2 x130,1 cm

Figura 100: *Vortex.* Anish Kapoor, 2004. **406**
Fibra de vidre, laca i fusta, 140.0 × 140.0 × 48.3 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

Figura 101: *Void.* Anish Kapoor, 1989. **407**
Fibra de vidre i pigment, 200 × 200 × 152,5 cm. © Oliver Santana

Figura 102. Obres fetes amb Vantablack. **408**
Anish Kapoor, 2022. Galleria dell'Accademia, Venècia. Fotografia de David Levene.

Figura 103: *Peinture, 1956, 162 x 114 cm.* Pierre Soulages **410**
Donation d'Alice Pauli, 2016 © Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne

Figura 104: *Peinture 202 x 375 cm, 3 juin 1967.* Pierre Soulages **411**
Musée Soulages, Rodés

Figura 105: *Peinture 162x127, 14 avril 1979.* Pierre Soulages **412**
Musée Fabre, Montpellier.

Figura 106: *Bronze.* Pierre Soulages, 1976. Pierre Soulages **414**
Musée Soulages, Rodez

Figura 107: Peinture 202x453 cm, 29 juin 1979. Pierre Soulages **415**
Centre Pompidou, París.

Figura 108: *Peinture 175x175, 18 aout 2018.* Pierre Soulages **416**
Col·lecció privada. Archives Soluages. Adagp, Paris 2023.

Figura 109: *Peinture 81 x 130 cm, 28 février 2019.* Pierre Soulages **417**
Col·lecció particular. Adagp Paris 2023. © Archives Soulages.

Figura 110: *Peinture, 162 x 724 cm, novembre 1996.* Pierre Soulages **418**
Oli sobre tela. Archives Soulages.

Figura 111: *Peinture, 102 x 130 cm, 15 mai 2022*. Pierre Soulages 419
Acrílic sobre tela. © Archives Soulages.

Figura 112: *Setanta mil vels X*. Joan Villaplana, 2022-26 420
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 110x110 cm

Figura 113: 정창섭 Chung Chang-sup al seu taller, 1993. 425
The Estate of Chung Chang-Sup /Cortesia de la Galeria PKM.

Figura 114: *Untitled 017-10-25*. 정상화 Chung Sang-Hwa, 2017. 425
Acrílic i caolinita sobre tela, 227.3 x 181.8 cm. Gallery Hyundai, Seül.

Figura 115: *Milk River,* Agnes Martin, 1963. 426
Oli i llapis sobre lli, 182,9x183,5 cm. Whitney Museum of American Art.

Figura 116: San Julián de Castilseco, La Rioja. 427

Figura 117: Vitralls de l'església de Santa Fe de Concas. Pierre Soulages, 1994. 427

Figura 118 i 119: Vitralls de l'església de Santa Fe de Concas. Façanes nord i sud. Pierre Soulages, 1994. 428

Figura 120: *Màndorla d'alabastre I*. Joan Villaplana, 2019 429
Escultura d'alabastre (38x12,5x13 cm).

Figura 121: *Màndorla d'alabastre II*. Joan Villaplana, 2019 430
Escultura d'alabastre de dos components (50x11,5x15 cm).

Figura 122: Whiteout. Anish Kapoor, 2004. 431
Fundaçâo de Serralves, Porto.

Figura 123: *When I am Pregnant.* Anish Kapoor, 1992. 432
Col·lecció Fundació la Caixa.

Figura 124: *White Dark VI*. Anish Kapoor, 1999. 432
Fibra de vidre i pintura, 300x300x140 cm

Figura 125: *Setanta mil vels IV*. Joan Villaplana, 2019. 433
Escultura de seda i niló, 165x155x130 cm. Convent de Sant Francesc, Santpedor.

Figura 126: *Biunitat II*. Joan Villaplana, 2019. 434
Impressió Inkjet sobre paper de cotó Hahnemüehle, 30x30 cm

Figura 127: *Hi ha setanta mil vels entre tu i jo, però cap entre jo i tu II*. Joan Villaplana, 2022-26 435
Impressió de tinta sobre paper de cotó Hahnemüehle,, 110x110 cm

Figura 128: *El caminant sobre el mar de núvols*. Caspar David Friedrich, 1818. 443
Oli sobre tela, 74,8 x 94,8 cm. Kunsthalle, Hamburg.

Figura 129: Inici del *Concert per a piano i orquestra número 4 en sol major*, opus 58. Allegro moderato. Ludwig van Beethoven, 1806. 446

Figura 130: *Sonata número 23 en fa menor "Appassionata"*, opus 57, c. 1-4 i 17-19. Ludwig van Beethoven, 1806. 446

Figura 131: *Simfonia número 7 en la major*. Opus. 92. Allegreto. Ludwig van Beethoven, 1811-12. 447

Figura 132: *Flauta màgica*. K. 620. "Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen". Wolfgang Amadeus Mozart, 1791. 449

Figura 133: *Rèquiem*, K. 626. "Dies Irae". Wolfgang Amadeus Mozart, 1791. 450

Figura 134: *Tristany i Isolda*, WWV. 90. "Preludi". Richard Wagner, 1859. 450
L'acord de Tristany format per les notes fa, si, re# i sol#.

Figura 135: *Yeilbohm Dolomiten*. Andreas Gursky, 1987. 454
Positivació analògica RA-4, 59 x 78 cm.

Figura 136: *Untitled*. Richard Misrach, 2002. **455**

Figura 137: *Les hores del dia: el matí*. Caspar David Friedrich, 1821-22. **456**
Oli sobre tela, 22 x 30,5 cm. Niedersächsisches Landesmuseum Hannover.

Figura 138: *Penya-segats blancs a Rügen*. Caspar David Friedrich, 1818. **457**
Oli sobre tela, 90,5 x 71 cm. Kunst Museum Winterthur.

Figura 139: *Niagara Falls*. Andreas Gursky, 1989. **458**
Cibachrome muntat sobre Plexiglass, 154,9 x 125 cm.

Figura 140: *No Place*. Anish Kapoor, 1989. **462**
Fundaçâo de Serralves,Porto (2018).

Figura 141: *White Man Contemplating Pyramids, Egypt*. Richard Misrach, 1989 **463**
Còpia per injecció de tinta, 46,2 x 58,9 cm. Museum of Modern Art, Nueva York.

Figura 142: *Paris Montparnasse*. Andreas Gursky, 1993. **464**
Positivat analògic RA-4, 210 x 395 cm. Tate Modern, London.

Figura 143: Detall de *Paris, Montparnasse*. Andreas Gursky, 1993. **466**

Figura 144: *Frankfurt*. Andreas Gursky, 2007. **467**
Positivat en color muntat en plexiglàs, 238 x 505,4 cm. Stedelijk, Amsterdam.

Figura 145: *May Day V*. Andreas Gursky, 2006. **467**
Positivat en color muntat en plexiglàs, 323,8 x 217,8 cm. Stedelijk, Amsterdam.

Figura 146: *Dam #6, Yangtze River*. Edward Burtynsky, 2007. **468**
Positivat en color, 48 x 60 cm. National Gallery of Art, Washington.

Figura 147: *Boden Sea, Uttwil.* Hiroshi Sugimoto, 1993. **470**
Còpia de gelatina de plata, 51,77 x 66,83 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figura 148: *Der Rhine II*. Andreas Gursky, 1999. **471**
Còpia per injecció de tinta, 156,4 x 308,3 cm. Tate Modern, London.

Figura 149: 千里江山 *Mil milles de rius i muntanyes*. 王希孟 Wang Ximeng, 1113. **472**
Rotlle, tinta i pigments sobre seda, 51.5 x 1191.5 cm. Museu del Palau, Pequín.

Figura 150: 千里江山 *Mil milles de rius i muntanyes*. 王希孟 Wang Ximeng, 1113. Detall. **472**

Figura 151: 早春圖 *Primavera recent*. 郭熙 Guo Xi, 1072. **473**
Tinta sobre rotlle de seda, 193,8 x 108,1 cm. Museu Nacional del Palau Taipéi.

Figura 152: 遊春圖 *Excursió de primavera*. 展子虔 Zhan Ziqian, finals del s.VI. **474**
Rotlle, tinta i color sobre seda, 43 x 80.5 cm. Museu del Palau, Pequín.

Figura 153: *Klausen Pass.* Andreas Gursky, 1984. **475**
Còpia analògica RA-4, 21,5 x 27,5 cm.

Figura 154: *Windsurfer, Pyramid Lake Indian Reservation*. Richard Misrach, 1989. **475**
Còpia analògica en color RA-4, 76 x 102 cm.

Figura 155: 山徑春行 *Un camí de muntanya a la primavera*. 馬遠 Ma Yuan (1160-1225). **477**
Fulla d'àlbum, tinta i color sobre seda 27,4x43,1cm. Museu Nacional del Palau, Taipei.

Figura 156: *Monjo a la vora del mar*. Caspar David Friedrich, 1808-10. **479**
Oli sobre tela, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Figura 157: *Entre les muntanyes i l'aigua*. 张克纯 Zhang Kechun. **484**

Figura 158: *Vir Heroicus Sublimis*. Barnett Newman, 1950-51. **486**
Oli sobre tela 242.2 x 541.7 cm, MoMA.

Figura 159: Untitled. Lee Bontecou, 1959. **488**
Acer soldat, lona, tela negra, sutge i filferro, 147,5 x 148,5 x 44 cm. MoMA, Nova York.

Figura 160: *Untitled*. Lee Bontecou, 1963. **489**
Tint de sutge i anilina sobre mussolina, 61 x 55,9 cm. MoMA, Nova York.

Figura 161: *Descent into Limbo*. Anish Kapoor, 1992. **490**
Plànol.

Figura 162: *Descent into Limbo*. Anish Kapoor, 1992. **490**
Fundaçâo de Serralves, Porto (2018).

Figura 163: *Untitled*. Anish Kapoor, 1996. **491**
Malmö Konsthall.

Figura 164: *Descension*. Anish Kapoor, 2014. **492**
Galleria Continua San Gimignano.

Figura 165: *Cherry*. James Turrell, 2021. **493**
Museo Picasso, Málaga.

Figures 166 i 167: *Come to Good*. James Turrell, 2025. **493**
Keith House, Fort Worth (Texas).

Figura 168: *Asemanastán. La terra dels cels.* Toni Serra (Abu Ali), 2020. **494**
Videoinstal·lació, 50'.

Figura 169 i 170: *Second Wind*. James Turrell, 2005. **495**
Fundación Montenmedio, Vejer de la Frontera (Cádiz).

Figures 171, 172 i 173: *Roden Crater*. James Turrell, 1976-2026. **496**
Arizona. Imatges de l'artista.

Figura 174: *Aten Reign*. James Turrell, 2013. **497**
Guggenheim Museum, Nova York.

Figura 175: *Peinture 202x453 cm, 29 juin 1979*. **498**
Centre Pompidou, París.

Figura 176: *Setanta mil vels VIII*. Joan Villaplana, 2022. **502**
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 105x172 cm. Fundació Guasch Coranty, Barcelona.

Figura 177: *Ascensió*. Joan Villaplana, 2024. **505**
Teixit, 20x7,5x5 m. Santuari del Miracle, Riner.

Figura 178: *Ascensió*. Joan Villaplana, 2024. **506**
Teixit, 20x7,5x5 m. Santuari del Miracle, Riner.

Figura 179: *Ascensió*. Joan Villaplana, 2024. **507**
Teixit, 20x7,5x5 m. Santuari del Miracle, Riner.

Figura 180: *Ascensió*. Joan Villaplana, 2024. **509**
Concert Glòria, G. F. Händel amb l'Orquestra del Miracle. 1 de juny de 2024. Santuari del Miracle, Riner.

Figura 181: *Ascensió*. Joan Villaplana, 2024. **511**
La soprano Alexandra Nowakowski i el trompetista solista Robert van Ryen interpreten
Eternal Source of Light Divine de G. F. Händel.

Figura 182: *Setanta mil vels VII*. Joan Villaplana, 2022-2026. **523**
Injecció de tinta sobre paper de cotó Hahnemühle, 110x183 cm.

Figura 183: *Màndorla palpitant*. Joan Villaplana, 2019. **531**
Videoinstal·lació.