

BLOOD IS THICKER THAN WATER

(Anatomia d'una illa)

FÈLIX PONS FERRER

Tutora: Àngels Viladomiu Canela
Màster en Recerca i Producció Artística PRODART (Universitat de Barcelona, UB)
Especialitat ACI (Art i Contextos Intermedia)

2018-2019

blood is thicker than water

Abstract

La relació que establim amb els espais familiars físics i simbòlics és diversa i crea interferències, dislocacions, irrupcions culturals que configuren la nostra memòria i la nostra identitat. *Blood is thicker than water* explora la relació amb la terra i la cultura dels nostres avantpassats a través de l'art. Partint d'aspectes autobiogràfics estableixo un diàleg crític amb el lloc d'origen del pare, l'illa de Mallorca. Reviso i qüestiono conceptes com els vincles de sang, l'illa, la infantesa com a paradís perdut, el sentiment de pertinença o forasteria respecte a allò que ens és suposadament proper i la construcció de la pròpia identitat. Una enciclopèdia heretada, dona pas a l'elaboració d'una cartografia personal de l'illa. Un mural de pàgines intervingudes amb dibuix, pintura i altres tècniques, extretes dels 10 volums de la *Història de Mallorca* de J.Mascaró Pasarius editada el 1971. L'espai arquetípic és reconquerit en ser representat amb la creació d'aquest gran palimpsest. A partir de la vivència personal digerida i regurgitada per l'artista, el vincle amb la terra dels avantpassats torna a l'esfera pública en forma d'instal·lació pictòrica.

Paraules clau: vincles familiars, infància, geografia cartografies, illa-paradís, instal·lació pictòrica, llibre expandit.

We establish a multiple relationship with family spaces, both real and symbolic, creating interferences, dislocations, and cultural irruptions that configure our memory and identity. *Blood is thicker than water* explores through art the relationship with the land and culture of our ancestors. Using autobiographical elements, I engage in a critical dialogue with the birthplace of my father, the island of Mallorca. I examine and put into question notions as blood links, the island, childhood as a lost paradise, the feeling of belonging or estrangement towards what is allegedly close, and the building of our identity. An inherited encyclopaedia leads to composing a personal cartography of the island: a mural of pages taken from the 10 volumes of *Historia de Mallorca* by J. Mascaró Pasarius published in 1971- on which I draw, paint and use other artistic techniques. The archetypical space is reconquered with the creation of this great palimpsest. Once the artist's personal experience is digested and regurgitated, the bond with the ancestor's land goes back to the public sphere in the form of a pictorial installation.

Key words: family bonds, childhood, geography cartographies, island-paradise, pictorial installation, expanded book.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ

2. CARTOGRAFIA DEL VINCLES
 - Blood is thicker than water
 - Mite i simbologia del Pare (Cronos, la Carta al pare de Kafka, Louise Bourgeois)

 - Infàncies
 - El paradís perdut com a motor creatiu (Miró, Basquiat, Boltansky, Kentrige, Bourgeois)

 - L'illa
 - Cosmovisió d'un estiuejant (L'Atlas Català dels Cresques)

 - Memòria i Identitat
 - Relat personal i relat familiar versus relat oficial (Basquiat i les divinitats del Vudú, Kippenberger i el tractament del passat nazi)

3. CARTOGRAFIA PROCESSUAL
 - Metodologia
 - Heretar una enciclopèdia
 - Pintura i dibuix
 - Dissecció: cartografia i palimpsest
 - Llibres
 - Atlas
 - Primitivisme
 - Textualitats

4. CONCLUSIONS

5. BIBLIOGRAFIA

1. INTRODUCCIÓ

Statement

La meva praxis artística és de naturalesa multi-disciplinar i transversal i va a la recerca d'una poètica pròpia que s'expandeix en diferents llenguatges. Una poètica polimorfa que adopta el context en el qual s'adscriu la recerca formal i conceptual específica de cada projecte. Aquesta praxis prioritza la producció d'objectes físics, la recerca formal i el treball amb els materials, elements, tots ells, que dialoguen permanentment amb una indagació intel·lectual i simbòlica.

En aquest sentit es poden dibuixar alguns aspectes d'interès que orienten el meu treball en els darrers anys:

Interès a posar en diàleg diferents llenguatges i disciplines i veure com operen entre ells amb l'objectiu d'assolir un llenguatge i una gramàtica pròpies. Desig d'hibridació, mestissatge i experimentació en el procés creatiu.

Interès per una obra d'art física de caràcter objectual. Sensibilitat per una obra d'art produïda amb les mans, feta des del cos, des dels òrgans. Richard Sennet a *El Artesano* defensa que "es pot pensar amb les mans i que es produeix un aprenentatge intel·lectual especial a través de la repetició d'una activitat, especialment l'activitat física"¹. Aquest diàleg entre el la ment i el cos podríem dir que és a la base de la meva metodologia d'artista.

Crec també en l'autonomia formal de la peça. Penso que tota obra d'art s'ha de sostenir per ella mateixa, sense un discurs que la sotmeti. La forma-objecte-peça ha de contenir per sí mateixa una tensió poètica que la faci autònoma, capaç d'atrapar la mirada de l'espectador. L'obra d'art, sigui quin sigui el mitjà en que s'expressa, ha de suscitar preguntes, interpel·lar l'espectador de manera directa i per sí sola. Sense necessitat d'un altre ens (idea, concepte, explicació, argument) que la presenti. L'obra d'art que m'interessa no necessita d'acotacions, explicacions o notes a peu de pàgina per ser, per assolir la naturalesa de ser en la seva poiesis.

Faig meves les paraules de l'artista Jonathan Callan:

" In order to get the work made an artist will use any and every form of conceptual scaffolding. For me that kind of support is only temporary (and perhaps it's here where lies are of some use) the scaffolding must be taken down once the work is finished. Structurally it may have no correspondence at all to the conceptual integrity of the finished piece. (...) I don't have a theory. An artist might be the least reliable authority on the meaning of their own work. Giving a reason for something having been made is not equivalent to giving the meaning of the work."²

¹Richard SENNETT, *El Artesano*, Barcelona, Anagrama, pàg 21.

²Jonathan CALLAN, web de l'artista, veure apartat words

Presentació

Aquest treball explora la relació contradictòria i complexa que establim amb els espais físics i simbòlics associats a vincles filials, en aquest cas concret, a la figura paterna. El propòsit de la investigació és indagar en les relacions que establim, com a individus, amb aquells espais humans i físics que ens són propers per vincles de sang. Provaré de dibuixar una geografia dels vincles i dissecionar els diferents estrats que conformen el relat que m'ha arribat de l'espai familiar patern, l'illa de Mallorca. Aquesta investigació s'articula des d'allò experiencial i biogràfic. Es tracta d'una recerca artística i poètica que aborda l'objecte d'estudi des de la subjectivitat. Pot considerar-se, en aquest sentit, una via expressionista d'exploració, car pretén explicar el tema d'estudi des de l'emoció i la subjectivitat. La indagació formal, vehiculada a través d'una praxis artística desenvolupada en els darrers anys, es centra principalment en el dibuix, la pintura i, recentment, obre vies cap al llibre d'artista. El procés creatiu i d'investigació culmina amb un cartografia personal de l'illa de Mallorca. Un mural de pàgines intervingudes amb diferents tècniques i seleccionades d'entre els 10 volums de la "Història de Mallorca" coordinada per J.Mascaró Pasarius, editada el 1971.

Veurem com alguns artistes estableixen un diàleg fructífer amb l'espai arquetípic familiar que transita en un marc espacio-temporal contínuum on present i passat dialoguen a nivells subconscients. Aquest diàleg desplegant una poètica pròpia que ja no pertany ni al relat oficial, ni al relat familiar.

Aquest espai, un cop apropiat per l'artista dona llum a una tercer espai simbòlic o geografia personal, que es dissol en l'obra d'art. La vivència personal de l'espai familiar i els llaços de sang, ja digerida i regurgitada per l'artista, torna a l'esfera pública en forma d'instal·lació pictòrica.

2. CARTOGRAFIA DELS VINCLES

Blood is thicker than water

Blood is thicker than water és una expressió anglesa que vol dir literalment la sang és més espessa que l'aigua. Aquest proverbi es refereix a que els llaços familiars sempre seran més forts que els llaços d'amistat o d'amor. Alguns lingüistes asseguren que el sentit de l'expressió és totalment oposat a aquesta idea. La pista més antiga d'aquesta expressió es pot trobar en un text alemany del s.XII on es diu: "Blut ist dicker als wasser".

Serveixi aquesta expressió per situar un dels aspectes fonamentals de la recerca: una anàlisi crítica, a través de l'art, de l'abast i l'extensió de les relacions que establim amb la cultura provinent dels llaços de sang, la revisió del paradigma paterno-filial, la mirada sobre el paisatge familiar i els processos que intervenen en la construcció de la pròpia identitat.

Mite i simbologia del Pare

"Genitor: Es el padre biológico, a diferencia del socialmente reconocido (Pater). Por ejemplo en una sociedad donde la posición de los niños adoptados es legalmente equivalente a la de los naturales, el padre adoptivo posee plena paternidad social del hijo adoptado, mientras que el genitor renuncia a todos sus derechos sobre este."³

L'origen del món arrenca amb una falç i uns genital tallats. Així ho explica Robert Graves a *Los mitos Griegos*:

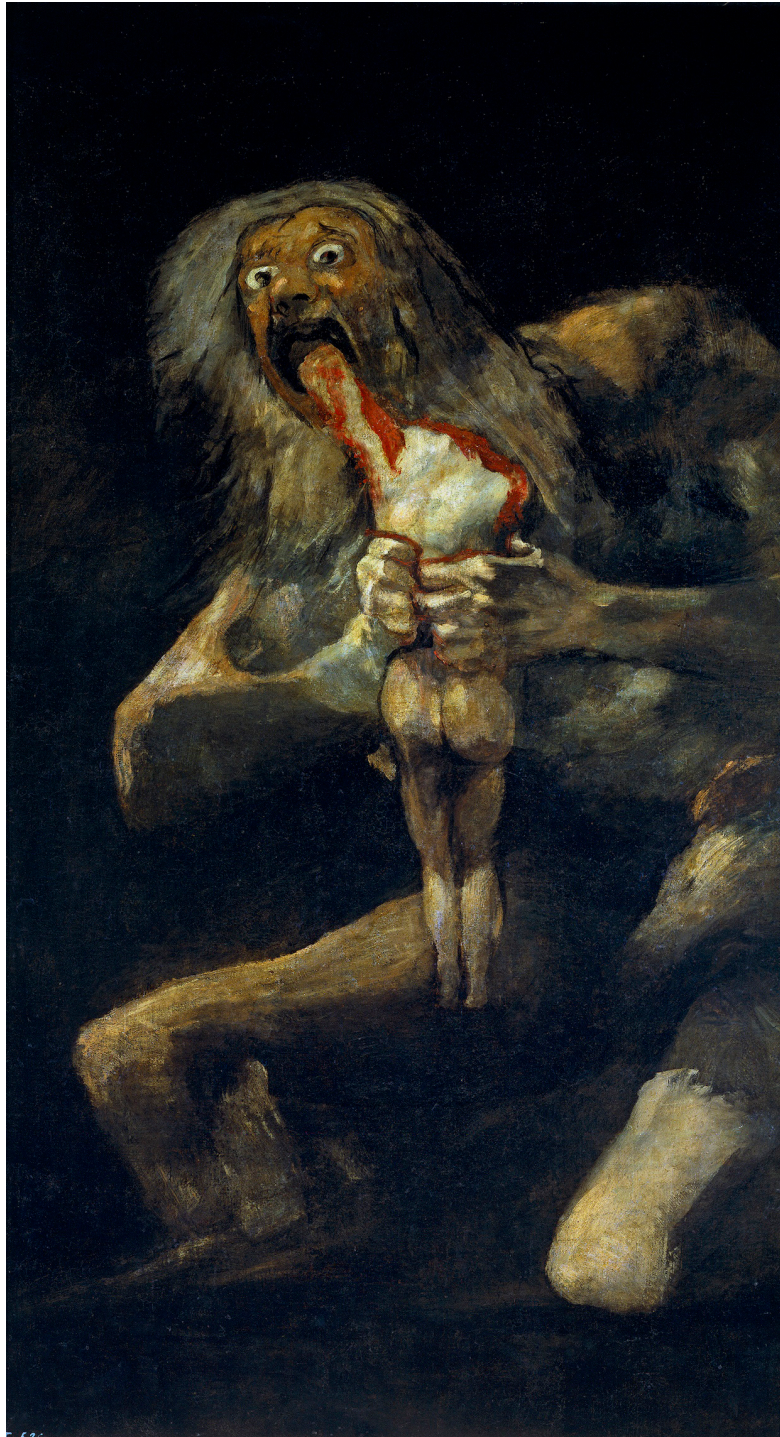
"Urano engendró a los Titanes en la Madre Tierra después de haber arrojado a sus hijos rebeldes, los Cíclopes, al Tártaro (...) En venganza la madre Tierra invitó a los Titanes a que atacaran a su padre, y ellos lo hicieron encabezados por Crono, el más joven de los siete, al que ella armó con una hoz de pedernal. Sorprendieron a Crono mientras dormía y fue con esa hoz de pedernal con lo que castró al cruel Urano, asiendo sus órganos genitales con la mano izquierda (...) y luego los arrojó al mar. Pero algunas gotas de la sangre que fluía de la herida cayeron sobre la Madre Tierra y ésta dio a luz a las tres Eríneas (...) Los Titanes pusieron en libertad a los Cíclopes que estaban en el Tártaro y concedieron la soberanía a Crono. Crono se casó con su hermana Rea, a quién está consagrado el roble. Pero la madre Tierra y su moribundo padre Urano profetizaron que uno de sus hijos lo destronaría. En consecuencia, cada año devoraba a los hijos de Rea: primeramente a Hestia, luego a Deméter y Hera y más tarde a Hades y Posidón. (...) Rea estaba furiosa y dio a luz Zeus, su tercer hijo en el monte Liqueo de Arcadia (...)"⁴

³Thomas BARFIELD, *Diccionario de Antropología*, Ed Bellaterra 2000-2001

⁴Robert GRAVES, *Los Mitos Griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, Vol 1 pàg 42.

Després Rea dona un pedra embolcallada amb un drap per que Crono pensi que és el seu fill mentre amaga Zeus a Creta per evitar que sigui devorat. Allà és criat per la cabra Amaltea. Zeus arriba a la virilitat i, un dia, amb l'ajuda dels pastors de l'illa, proporciona un verí a Crono que ha vingut a buscar-lo. Aquest vomita primer la pedra i després, un per un, tots els seus fills. Comença llavors una guerra de 10 anys entre Crono i Zeus que aquest acabarà guanyant amb l'ajuda dels Ciclops.

Violència. Canibalisme. Carn que devora la seva pròpia carn. Sang que devora la seva pròpia sang. Indefensió del fill davant el pare. Defensa del pare davant el fill. Ancestral destrucció del que s'ha engendrat. Destrucció d'allò que t'ha donat vida.



Saturno devorando a su hijo 1820-23, Francisco de Goya, Museo del Prado

Aquest mite fundacional posa de relleu algunes qüestions que marcaran les relacions paterno-filials en la cultura Occidental, i que s'han perpetuat des de l'Antiguitat fins a l'actualitat. La confrontació pare-fill és un arquetip que perviu en moltes cultures ancestrals i que en la nostra ha generat tota mena de relats, imatgeria i abundant obra artística. Aquesta visió del tema paterno-filial s'han inserit en l'inconscient col·lectiu i ha configurat una manera de veure el món i de llegir les relacions humanes. La castració d'Urà i per part de Crono i la mort, després, de Crono per part de Zeus perviu, de diferents maneres, en múltiples aspectes de la nostra cultura diària. El Cristianisme hereta i potencia aquesta idea i la posa al centre del seu relat, transformada. Així, Jesucrist és el fill de Déu pare fet home. La violència, la sang perviu en la cultura cristiana, ara ja de manera més elaborada, més complexa, introduint nous elements com la idea de sacrifici, pecat i redempció.

Ja al s.XX Freud s'inspira en el mite grec d'Èdip per articular una de les teories fonamentals de la seva pròpia mitologia, la psicoanàlisi. Després de Freud, "Matar el pare" esdevindrà un leitmotiv polisèmic amb el qual a Occident, no només ens referim a la metàfora de madurar i fer caure del pedestal el nostre genitor (vegi's la proximitat entre genital i genitor) sinó també a la possibilitat de destruir, d'acabar, de rebel·lar-se contra una cultura de referència, bé sigui una figura paterna, una institució, una pàtria (paraula que prové de pater=pare) un moviment social o artístic.

La idea del "Kill your father" és amplia però sembla innegable que, a banda d'estar present en l'obra de nombrosos artistes de totes les èpoques i estils, ha estat una manera de llegir i articular les relacions socials i humanes en una societat dominada pel pensament hetero-patriarcal.

"Matar el pare" pot llegir-se en termes de rebel·lió contra una figura de referència. Per exemple, podríem llegir des d'aquest paradigma la tradició revolucionària en els diferents istmes de les avantguardes històriques. La dinàmica que s'estableix entre els diferents moviments d'avantguarda s'inscriu en aquest patró caníbal i familiar. El Fauvisme assassina al Post-Impressionisme, el Cubisme al Post-Impressionisme, el Futurisme al Cubisme, el Constructivisme al Futurisme, el Surrealisme a tots els moviments precedents, i així successivament.

D'altra banda aquest paradigma també es dona en les relacions entre artistes a diferents a nivells. La història de l'art ens mostra com els artistes prenen com a referents figures més o menys properes en el temps i en l'espai i dialoguen amb ells a través de l'art, adoptant-los com a "pares" o figures que cal superar o destronar. Així Picasso dialoga i mata a Velázquez, Miró es mata a sí mateix amb la sèrie l'assassinat de la pintura, Barceló dialoga amb Picasso, Basquiat dialoga amb Cy Twombly i amb Warhol, Kippenberguer dialoga amb Picasso, Kentrledge dialoga amb Meliès i amb Goya.

Però amb el pas del temps l'art ha transmutat aquella falç talladora de genitals per les eines pròpies de l'artista: la ploma, l'instrument, el pinzell, l'escarpa, etc. Els artistes ja no es taquen les mans de sang sinó de tinta, de pintura, de pigment, guix.



Filiacions: Picasso vs Kippenberger



Altres vegades aquest “assassinat del pare” és més una declaració d'intencions que un acte violent de ruptura, una voluntat de trencar o rebel·lar-se contra un sistema o una determinada cosmovisió, o sistema de valors. És una manera de definir-se i situar-se en l'espai identitari.

“Queridísimo padre:

Hace poco me preguntaste por qué digo que te tengo miedo. Como de costumbre, no supe darte una respuesta, en parte precisante por el miedo que te tengo (...)⁵

L'any 1919 Franz Kafka escriu una carta de 103 pàgines al seu pare amb l'objectiu de fer-lo partícip dels seus sentiments i reconciliar-se amb ell. És la coneguda a “Carta al Pare”. Aquest escrit ha estat rellevant per comprendre les relacions que mantenia amb el seu pare i sobretot per comprendre molt millor la personalitat de l'artista. La carta no arribà mai al seu pare. Kafka l'entregà a la seva mare, la qual després de llegir-la la tornà a Kafka.

Una altra mena de paternitat és la que qüestiona William Kentridge. Un artista contemporani que ha desplegat un univers visual indissociable d'una lectura política del món, concretament del seu país d'origen, Sudàfrica. La seva ciutat natal, Johannesburg, els paisatges i les experiències d'una infància viscuda en ple règim de l'Apartheid, són a la base d'una obra pluridisciplinar que s'expressa mitjançant el dibuix, la pintura, el cinema i el teatre. Al llibre *Six Drawing Lessons*, Kentridge, dissectiona el mite de la Caverna de Plató com a falla exemplar que ens mostra com cal desconfiar del que sabem, del que ens han ensenyat, tant cultural com visualment. Kentridge apel·la també a l'esperit racionalista de la Il·lustració per aplicar l'esperit crític a tot el que veiem i desconfiar de l'autoritat, sigui quin sigui el nom que aquesta pren. Sap que l'espectador d'avui dia és una persona que integra en la seva mirada aquesta condició crítica i, a partir d'aquí, desplega la seva poètica de l'aparença, l'engany i el joc. Per a això reivindica l'humor i l'“estupidesa” com a eines fonamentals de l'artista per desorganitzar i per combatre el perill dels relats oficials:

“Los treinta años en el estudio son un intento no solo de responder a la pregunta “¿Tienes algo que decir?”, sino más bien de restarle autoridad a dicha interrogación (...) la presencia de un padre abogado no fue indiferente para este discurso. Se volvió imperioso crear algo, un yo inmune a las preguntas. Para afirmar la primacía y la necesidad de la estupidez, de una estupidez necesaria que es fundamental en el estudio”⁶

⁵Franz KAFKA *Carta al padre y otros escritos*, pàg 21

⁶William KENTRIDGE *Seis lecciones de dibujo*, pàg 33

Tanquem aquest apartat amb una artista com Louise Bourgeois per a la qual és determinant el context biogràfic, la idea de família, la figura de la dona, més concretament, la relació paterno-filial. La por i el desig de sublimar aquesta por mitjançant l'art és a la base de la seva pràctica artística. Sovint les seves escultures i instal·lacions tenen alguna cosa d'acte reparatori, d'exorcisme. La relació amor-odi amb el seu pare és el motor d'una peça fonamental de l'artista francesa com és *The Destruction of the Father* 1974. Així s'expressava Bourgeois en relació a aquesta instal·lació:

“La finalidad de *The Destruction of the Father* era exorcitzar el miedo. (...) Cuando era pequeña, me daba miedo cuando estaba en la mesa del comedor y mi padre no dejaba de alardear de su persona, se jactaba una y otra vez de sus logros, y cuanto más grande pretendía hacer su figura, más diminutos nos hacía sentir al resto. De repente, se producía una tensión máxima, terrible, y lo agarrábamos – mi hermano, mi hermana, mi madre y yo - los cuatro lo agarrábamos y lo colocábamos encima de la mesa y le arrancábamos los brazos y las piernas: lo desmembrábamos. Y éramos tan eficaces en esta labor que acabábamos devorándolo. Asunto terminado. Ésta es una fantasía, cierto, pero a veces vivimos nuestras propias fantasías”⁷



The Destruction of the Father 1974, Louise Bourgeois

⁷Louise BOURGEOIS, *Destrucción del padre-reconstrucción del padre*, pàg 85

Infàncies

El paradís perdut com a motor creatiu

Biològicament l'infant deixa de ser-ho cap als 9 anys d'edat, quan ja s'han consolidat les etapes de creixement, quan s'han adquirit certes habilitats i es dominen els aprenentatges motors bàsics, quan l'infant és capaç de comunicar-se, de relacionar-se, d'empatitzar, d'usar el llenguatge, per exemple, quan acumula un vocabulari que oscil·la entre les 200 i 300 paraules. Però ¿què constitueix els paisatges de la nostra infància? ¿I què és exactament allò que anomenem infància? ¿Es correspon la infància exactament amb una edat biològica o és més aviat un estat mental i emocional?

Els estius a Mallorca durant els anys de la infància em van proveir d'una sèrie d'experiències diverses que han teixit una amalgama de sensacions, vivències, emocions, descobertes i aprenentatges que s'han donat a l'illa. Podem parlar d'infància en la mesura que podem recordar. La infància i la identitat estan lligades a la capacitat de recordar. El record és doncs la cèl·lula, la unitat base identificativa sobre la qual ens bastim com a individus. Sense records perdem la identitat.

La infància conviu amb nosaltres al llarg de tota la vida, es dilueix en la nostra vida adulta, conviu amb l'adolescència, amb la maduresa i, més tard, amb la senectut. La necessitat de jugar, per exemple, aquesta experiència típica de la infància, tan necessària per a l'aprenentatge, conviurà amb nosaltres durant tota la vida. L'artista ha estat socialment vist durant segles com un nen gran. Com una persona que per a ser necessita conciliar edat adulta i infància. Algú que és capaç de viatjar als paradisos de la infància i tornar-ne quan vol. Algú que coneix el secret del passatge. Tanmateix aquest anar i tornar de la infància, no és exclusiu dels artistes. Totes les persones són capaces d'establir aquestes connexions, tots els adults ens veiem condicionats per les nostres experiències de la infància, traumàtiques o no. La infància seria doncs aquella altra pàtria, aquell país, al qual tornem, de tant en tant, per a recordar qui som. A vegades aquest retorn és feliç, d'altres, dolorós.



L'ora vermella 2019, fotogravat Fèlix Pons

“Me llamo Louise Josephine Bourgeois. Nací el 24 de diciembre de 1911 en París. Todas las obras que he realizado en los últimos cincuenta años, todos mis temas se han inspirado en mi infancia. Mi infancia nunca ha perdido su halo mágico, su misterio, su drama”⁸

El Romanticisme, en la seva recerca de l'absolut, en la seva voluntat de sondejar les profunditats del “Jo” proposava un retorn als paradisos perduts. Pels homes del s.XVIII i XIX això suposava un retorn al paradís perdut de l'Edat Mitjana i també un retorn a la infància entesa com a paradís perdut, com a l'epicentre del “Jo”. Això és el que diu Schiller, en una de les seves cartes, a propòsit del joc:

“Expresado con toda brevedad, el hombre sólo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y sólo es enteramente hombre cuando juega!”⁹

El joc obre espais de llibertat. La màxima de la cultura, proposada per Schiller, és: on abans hi havia seriositat, ara cal que hi hagi joc. Aquesta idea romàntica la recollirà, més tard l'Expressionisme i després el Neo-expressionisme. L'obra d'un artista catalogat de neo-expressionista com és Martin Kippenberger resta incompreensible sense la idea de joc. Un joc que, en el seu cas, passa per portar la provocació al límit.

⁸Louise BOURGEOIS, *Destrucción del padre-reconstrucción del padre*, pàg 85

⁹Friederich SCHILLER *Cartas sobre la educación estética del hombre* dins *Romanticismo una odisea del espíritu* de Rüdiger SAFRANSKI. Ed Tusquets.



Martin Kippenberger i Max Hetzler a la galeria Max Hetzler, Colonia 1983

En aquest sentit m'interesso en el tractament de la infància per part d'artistes com Wes Anderson (Moonrise Kingdom, The Great Budapest Hotel) o Harmony Korine (Kids, Spring Breakers). El primer amb una mirada més complaent sobre la innocència de la infància, el segon amb una mirada molt més descarnada i dura sobre l'adolescència.

Voldria centrar-me ara en el cas de diversos artistes per als quals la infància ha estat motor creatiu a diferents nivells.

Començaré parlant del mestre Joan Miró. El seu cas m'interessa per diverses raons: per la seva vinculació amb l'Illa de Mallorca i pel valor que dona a la terra dels seus avantpassats en la seva obra. És coneguda l'estreta relació que tenia Miró amb Montroig del Camp (es diu que sempre viatjava amb una garrova de Montroig a la butxaca). Miró hi passa els estius d'infància, fa llargues estades a la casa familiar. Montroig i la casa paterna, esdevindran la pedra angular del seu univers creatiu. En repetides ocasions parla dels sentiments respecte a la terra, una connexió metafísica, mineral, geològica, mística. Miró pinta diversos quadres inspirats en els paisatges de la zona, però segurament el més paradigmàtic de tots és La Masia començat a Montroig el 1921 i acabat a Paris 1922.

Així es referia Miró a aquesta obra cabdal de la seva producció:

“ ¡Nueve meses de trabajo constante y pesado! ¡Nueve meses (curiosamente, los mismos de la gestación humana) cada día pintando en él y borrando y haciendo estudios y volviendo a destruir! La Masía fue el resumen de toda mi vida (espiritual y poética) en el campo. Desde un gran árbol a un pequeño caracolillo, quise poner todo lo que yo quería en el campo. Creo que es insensato dar más valor a una montaña que a una hormiga (y esto los paisajistas no lo saben ver) y por eso no dudaba de pasarme horas y horas para dar vida a la hormiga. Durante los nueve meses que trabajé en La Masía trabajaba siete u ocho horas diarias. Sufría terriblemente, bárbaramente, como un condenado. Borraba mucho. Y empezaba a deshacerme de influencias extranjeras para ponerme en contacto con Cataluña.[...] En París, al ponerme a trabajar de nuevo en el cuadro, comprendí enseguida que había algo que no funcionaba [...] no podía pintar las hierbas de Montroig a partir de las del bosque de Boulogne, y, para poder continuar el cuadro acabé pidiendo que me enviaran hierbas auténticas de Montroig dentro de un sobre. Llegaron todas secas, claro. Pero al menos, gracias a estas flores, pude continuar el trabajo.[...] Cuando la terminé ... no había manera que ningún marchante se quedara con La Masía ni que quisiera mirarsela (...)”¹⁰

¹⁰Joan Miró: la intencionalidad oculta de su vida y obra por Saturnino Pesquero

El galerista Léonce Rosenberg, li suggereix fragmentar el quadre per poder vendre'l més fàcilment entre la burgesia de París. Davant d'aquesta decapitació, davant d'aquest intent de fragmentar el seu paisatge arquetípic, Miró s'hi oposa en rodó i s'enduu el quadre al seu taller. L'anècdota ens il·lustra sobre el valor que Miró concedia a aquesta peça, on creia haver condensat la cosmogonia, el seu univers, el misteri de la vida animal i geològica, el seu amor per la natura i la vida rural. Una nit de 1934 Ernest Hemingway aconseguí els 3.400 francs que valia la tela i la comprà. Miró celebrà que Hemingway, el qual ja no es desprengué mai de la tela, posseís aquella obra. La cosmovisió del paisatge de la seva infància quedava preservada, intacta.



La Masia 1921-1922 Joan Miró, Washington, National Gallery of Art

Un artista per al qual la infància i concretament els jocs operats en aquest edat, han estat cabdals a l'hora de desplegar el seu imaginari i articular el seu univers artístic és Christian Boltansky. Al llarg de tota la seva carrera, Boltansky dialoga amb la seva identitat plural, fill de pare jueu represaliat durant la ocupació nazi a la França ocupada i de mare francesa, d'origen catòlic. La identitat i la memòria hi ocupen un paper fonamental. Però potser darrera una obra aparentment pesada, greu i solemne s'hi amaga un esperit lúdic:

“Hasta una edad muy avanzada jugué con soldaditos, y eso me enseñó muchas cosas para el arte. Jugaba partidas que duraban tres o cuatro días, grandes partidas, con unos trescientos soldaditos; jugaba con mi sobrino que tenía 7 u 8 años, con reglas muy serias. Eso me enseñó, por ejemplo, que “pequeño equivale a grande”(…) Comprendí la relatividad del tamaño y como dominarlo, algo muy importante en el arte: una cosa pequeña puede volverse enorme. Un cuadro pequeño sobre una pared que puede tomar toda la pared, tanto como si fuera un cuadro grande. Mis objetos minúsculos se inspiran, sin duda, en esa experiencia”¹¹

I encara a propòsit de la connexió entre infància i edat adulta, Boltansky proposa una teoria interessant, segons la qual tots portem a dins un infant mort:

“Este Trabajo (Reglas y Técnicas) se basó en la idea, que luego retomé muchas veces, de que llevamos un niño muerto dentro de nosotros -muertos como niños- y que, cuando más avanzamos, más olvidamos a ese niño. (...) cuando hacía las Reglas y Técnicas con mi sobrino, la cuestión era reaprender lo que ya no sabía. Me dirigía a un niño para que hablara de mí, de ese saber que yo había olvidado.”¹²

Jean Michel Basquiat i l'Anatomia de Gray

La següent història es força coneguda. Quan tenia 6 anys l'artista Jean-Michel Basquiat (pare de Haití i mare de Puerto Rico, dues illes, per cert) va ser atropellat per un cotxe. L'accident va ser greu i li van haver d'extirpar la melsa. Mentre es recuperava, convallescent, a l'hospital de Nova York, la seva mare li va regalar una reproducció del llibre de Henry Gray *Anatomia del cos humà*, més conegut com a *Anatomia de Gray* amb textos de l'anatomista Gray i il·lustracions de Henry Vandyke Carter. Basquiat llegí i rellegí aquest llibre durant la seva infància i sembla que li causà una forta impressió. La prova de la influència poderosa que exercí en l'artista és que no només desenvolupà en la seva pintura una gramàtica i un vocabulari al voltant del cos, sinó que la banda de noise que fundà amb els seus amics de l'escena underground de Nova York, també es diria Gray, en un clar homenatge al totèmic llibre. Els dibuixos, diagrames, textos, signes, el poder magnètic que emana de nombrar o renombrar les parts del cos fascinen Basquiat i s'introdueixen en la seva pintura, molt influenciada pel hip hop i pel graffiti. Més tard, Basquiat s'interessaria també pels llibres d'anatomia de Leonardo Da Vinci. La seva obra conté al·lusions als óssos, als òrgans, a les parts disseccionades del cos, desmembrades, desarticulades, dislocades.

¹¹Christian BOLTANSKY, *La vida imposible de Christian Boltansky*, pàg 41

¹²Christian BOLTANSKY, *La vida imposible de Christian Boltansky*, pàg 69

El cos és fonamental en l'obra de Basquiat. El cos negre, el cos dels avantpassats afroamericans, el cos humà violentat, explotat, desarticulat, disseccionat. Aquella experiència traumàtica va causar en l'artista un impacte de tal magnitud que es pot llegir tota la seva obra com una reverberació d'aquell episodi d'infància.

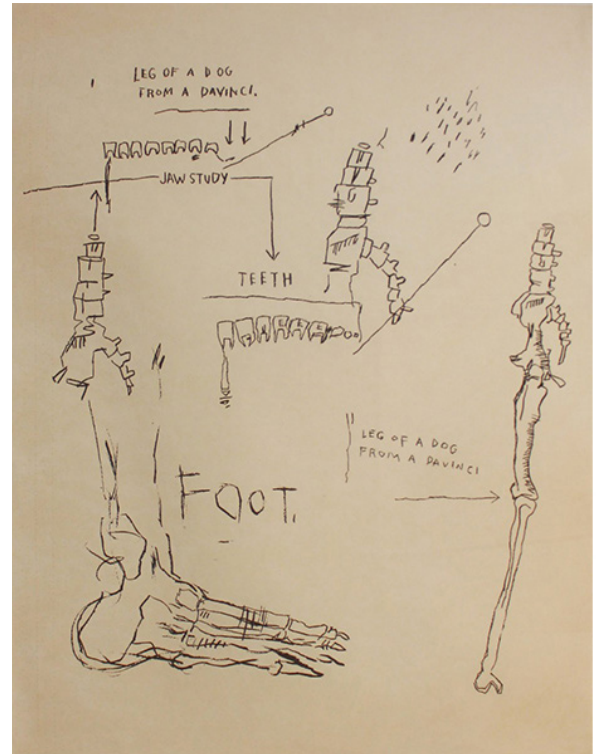
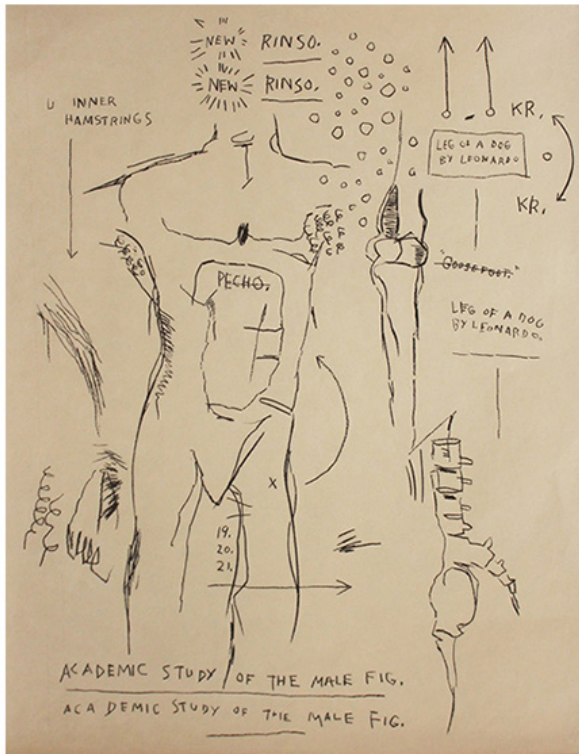
L'obra de Basquiat posa en primer terme la infància, esdevé clarament un motor creatiu. La infància com actitud davant del món (rebel·lia, llibertat, individualisme, salvatgisme, puresa, innocència) i com a llenguatge expressiu. El traç, el gargot, el gest, la seva calligrafia, la composició i l'ordre de lectura de les seves peces semblen dinamitar i confrontar l'univers adult i reclamar (tal com deia el Romanticisme) la infància com a territori sagrat, com a espai de puresa intacte, com l'únic lloc des d'on poder bastir una obra única en el mercantilitzat món de l'art dels 80.

Tornem a William Kentridge i al seu llibre *Six Drawing Lessons*. En el següent fragment Kentridge ens relata com una trobada fortuïta amb un objecte aparentment inofensiu, produí un fort impacte en seu imaginari de nen i constituí una de les llavors de la seva obra:

“A los seis años (el niño) entra en el despacho de su padre y ve una delgada caja amarilla, que parece una caja de chocolates. La tapa es abierta con cuidado. En el interior no se encuentra el fino papel encerado que cubre la primera capa de Chocolates, sino un fajo de brillantes fotografías en blanco y negro de 10 x 12 pulgadas (...) Eran las fotografías de las masacres de Sharpeville, ocurridas en 1960, en las que sesenta y nueve manifestantes negros, en las afueras de Vereeniging, una ciudad a unos cincuenta milles de Johannesburgo. Mi padre era el abogado que representava a las familias de las personas asesinadas, en la investigación judicial que se realizó en 1961. Las fotografías eran parte de la evidencia presentada al tribunal (el tribunal absolvió a los policías). Yo tendría unos seis años. Jamás le conté a mi padre que ambos habíamos visto esas fotografías”¹³

La descoberta de les fotografies, la visió de l'horror que conviu amb el món privilegiat dels blancs de Johannesburg dels anys 60, són irreversibles. En l'edat adulta aquestes visions tornaran a l'estudi de l'artista. Una part important de la seva creació s'articula al voltant de la memòria: memòria del colonialisme, memòria dels negres explotats i assassinats, memòria de la geografia familiar, memòria de la història de l'art, memòria del cinema. Esborrar i tornar a dibuixar, automatismes de l'infant.

¹³William KENTRIDGE *Seis lecciones de dibujo*, pàg 125



Academy Study of the female figure, 1983 J.M Basquiat
 Imatge de l'exposició de William Kentridge, "Basta y sobra", Museo Reina Sofía 2018

L'illa

Geografies

“Isla: Símbolo complejo que encierra distintos significados. Según Jung, la isla es el refugio contra el amenazador asalto al mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad. Sigue en esto a la cultura hindú pues según Zimmer, la isla es concebida como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la “inmensa ilógica” del océano. De otro lado, la isla es un símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte. La mayor parte de las deidades de las islas tienen carácter funerario, como Calipso. Pudiera acaso establecerse la ecuación (en contraposición e identidad) de la isla y la mujer, como la del monstruo y el héroe.”¹⁴

¿Què amaga la idea d'illa en l'inconscient col·lectiu? En la definició precedent, de J.E Cirlot ens desvetlla alguns dels sentits amagats en la simbologia de l'illa. És destacable la idea de refugi contra el mar de l'inconscient. Lloc de calma enmig del mar, de l'oceà. Veiem com l'illa conté aquesta doble condició d'espai arquetípic associat al refugi, a la protecció i a l'abric de les forces desbocades de la Natura encarnades en el Mar i l'Oceà però també de lloc associat a l'aïllament i la mort. L'illa és refugi de tempesta, lloc on els vaixells, troben abric, l'illa és l'alegria del “terra a la vista!” cridat pels navegants que necessiten repostar aigua, menjar, combustible, etc.

El Renaixement va associar les illes a la Utopia. Tomas Moro situa la seva societat ideal en una illa anomenada Utopia. És a dir el No lloc. L'illa doncs com a espai on podem tornar a començar, com a societat, com a individus. Un lloc ideal on reinventar-se. Per les seves condicions d'aïllament, llunyania, distància, preservació, etc l'illa ofereix la possibilitat de tornar a construir-nos com a humans: des de la constitució d'un sistema polític, una nova identitat, una obra artística, un amor, etc. Coses totes que només poden succeir en aquest espai associat a la renovació. Crear-hi alguna cosa que un cop feta es preservi. Per això parlem de “la possibilitat d'una illa”. Però aïllar-se és un terme que també té una connotació negativa. Vol dir quedar desconnectat, tancat en sí mateix, aliè al progrés i la evolució del món. Quan el retir no és voluntari l'illa pot convertir-se en una presó. Per les seves característiques geogràfiques, moltes illes han estat usades com a llocs de reclusió per als presos (dos exemples prou coneguts són l'illa d'Alcatraz a San Francisco i l'Illa del Diable a la Guayana Francesa). A les illes també s'hi enviava els malalts. Els emigrants que arribaven a Amèrica passaven un temps en quarantena, confinats a l'illa de Ellis Island, davant de Nova York. L'illa doncs com a espai associat a la de reclusió, càstig i de purificació.

L'illa presenta també una dimensió simbòlica lligada a la fantasia. En aquest sentit és paradigmàtica la novel·la *L'illa del Tresor* de R.L Stevenson publicada el 1883. Stevenson explora literàriament l'illa com a espai generador de possibilitats. La novel·la reuneix diversos relats arquetípics associats a la idea d'illa en l'inconscient popular (la irrupció d'allò extraordinari en la quotidianitat, un bagul amb monedes antigues, la confessió d'un secret, un mapa per completar, el viatge d'aventures,

¹⁴Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*

una travessa en vaixell, els pirates, un motí, el segrest, la necessitat de pactar amb el teu enemic, la recerca obstinada d'alguna cosa, la fortuna, la supervivència, governar una nau i, com a conseqüència de tot això, el pas de la infantesa a l'edat adulta). La tesi subjacent del llibre és la idea que tota illa amaga un tresor. L'illa és doncs aquí vista aquí com un espai d'aventura, creixement, perill, lluita, prosperitat i glòria.

Una idea més romàntica de l'illa l'associa amb la idea de paradís. També és el refugi per al naufrag. Un porció de terra fixa, immòbil, sòlida, davant la força líquida del mar, davant, les corrents fluctuants de l'oceà.

L'illa actua també com a espai associat a l'aïllament, al retir, a la soledat i per extensió a la mort. Però també hi ha una connexió evident entre retir i transcendència. La història és plena de místics que s'han aïllat per buscar la veritat, per endinsar-se i sondejar en el jo interior. Podem pensar aquí en el místic mallorquí Ramon Llull, que emprengué la seva aventura intel·lectual i religiosa des de l'illa de Mallorca, propulsant-la des de l'illa a bona part d'Europa. Llull es retirà a la muntanya de Randa i allà tingué una revelació. Il·luminat per l'aspresa del lloc, la solitud i el diàleg amb Déu, Llull concep el que serà la seva "Ars Magna". Una llegenda popular associa les fulles del llentiscle (mata escrita) amb la revelació divina a través de lletres o caràcters escrits a les fulles. La natura com reveladora de veritat. La natura com a ens intel·ligent.

Però si hi ha un element que caracteritza l'illa és el mar. L'illa és un tros de terra envoltat de mar. Tal com ens recorda Tònia Coll en el seu estudi sobre la obra de Miquel Barceló:

"L'illa vista d'una manera objectiva, només és, però, una porció de terreny rodejada per totes bandes d'aigua. Només això (...) A l'illa no s'hi arriba més que després d'una navegació o d'un vol. Per entrar o sortir d'una illa t'has de sotmetre a un ritu –decisió d'acoblament d'horaris, temps... – en certa manera iniciàtic; un ritu per mitjà del qual abandones un univers i t'introdueixes en un altre. L'illa és un centre geogràfic habitable enmig de la mar no habitable."¹⁵

El mar és indissociable a la idea d'illa. La presència d'aquest element constitueix i condiona la personalitat i cultura de l'illa i els illencs. Però tota persona que visita una illa haurà de prendre contacte tard o d'hora amb el mar: líquid, amniòtic, mutable, inabastable. Observem novament en paraules de Tònia Coll com el mar condiona la naturalesa de l'illa:

"Tot -paisatge, geologia, fauna, vegetació, cultura, caràcter, relacions... – és diferent a causa de la insularitat. L'aïllament provoca la diferència. La diferència no la provoca una necessitat, sinó una circumstància: el mar (...)

¹⁵Tònia COLL, *Miquel Barceló. Insularitat i creació*, pàg 46-47. Ed Columna

El gran subconscient general i, a la vegada, símbol de la dinàmica de la vida. És mar és un reflex del cicles magmàtics amb els quals la matèria se succeeix eternament. El mar desplaça la consciència individual, que esdevé insignificant (...) Simbolitza un estat transitori, una situació d'ambivalència que és la de la incertesa (...) El mar és energia positiva i gratuïta, desplaça la matèria i la converteix en aliment, participa del cicle vital com un ésser viu més, magmàtic, es cobra el seu preu en forma de víctimes orgàniques –humanes també- i modela el paisatge.”¹⁶

El mar, un element determinant que envolta, embat, colpeja, devora literalment l'illa al temps que la proveeix dels seus tresors meus preuats, la pesca, la gastronomia, el comerç, les platges i cales on arriben els turistes, etc. Respecte a l'illa, el mar és eminentment un element preservador. L'illa queda preservada en el temps gràcies al mar. Allà, el temps sempre és més antic, tot arriba més tard, hi ha una dificultat de fer-hi arribar les coses, des de les necessitats més bàsiques (aigua i aliments) a productes de luxe. Les hores transcorren més lentes en una illa. Els illencs semblen no tenir pressa.

L'illa és moltes coses, els seus significants es repleguen en la seva misteriosa naturalesa, a mig camí entre la roca i el paradís perdut. Però per concloure i reubicar-nos en l'àmbit que ens ocupa podríem dir, citant novament Tònia Coll, que “l'illa és sobretot un estat d'ànim”.

¹⁶Tònia COLL, *Miquel Barceló. Insularitat i creació*, pàg 46-47. Ed Columna



Pop blau 2019, fotogravat Fèlix Pons

El gran subconscient general i, a la vegada, símbol de la dinàmica de la vida. És mar és un reflex del cicles magmàtics amb els quals la matèria se succeeix eternament. El mar desplaça la consciència individual, que esdevé insignificant (...) Simbolitza un estat transitori, una situació d'ambivalència que és la de la incertesa (...) El mar és energia positiva i gratuïta, desplaça la matèria i la converteix en aliment, participa del cicle vital com un ésser viu més, magmàtic, es cobra el seu preu en forma de víctimes orgàniques –humanes també- i modela el paisatge.”

El mar, un element determinant que envolta, embat, colpeja, devora literalment l'illa al temps que la proveeix dels seus tresors meus preuats, la pesca, la gastronomia, el comerç, les platges i cales on arriben els turistes, etc. Respecte a l'illa, el mar és eminentment un element preservador. L'illa queda preservada en el temps gràcies al mar. Allà, el temps sempre és més antic, tot arriba més tard, hi ha una dificultat de fer-hi arribar les coses, des de les necessitats més bàsiques (aigua i aliments) a productes de luxe. Les hores transcorren més lentes en una illa. Els illencs semblen no tenir pressa.

L'illa és moltes coses, els seus significants es repleguen en la seva misteriosa naturalesa, a mig camí entre la roca i el paradís perdut. Però per concloure i reubicar-nos en l'àmbit que ens ocupa podríem dir, citant novament Tònia Coll, que “l'illa és sobretot un estat d'ànim”.¹⁷

¹⁷Tònia COLL, *Miquel Barceló. Insularitat i creació*, pàg 47. Ed Columna

Cosmovisió de l'estiuejant

Podríem dividir el humans en dues categories: els qui han nascut i crescut en una illa i els que no. Això configura dues cosmovisions molt diferents de la realitat del món. M'alineo així en la llista de personatges que no han nascut a l'illa però que hi ha tingut una relació intensa (Joaquim Mir, Santiago Russiñol, Joan Miró ...) En l'altra llista, la dels illencs, Miquel Barceló és l'exemple paradigmàtic de l'artista nascut en una illa que explora i exporta el seu llegat illenc. Un altre condicionant important és el fet que, malgrat no haver nascut a l'illa, hi tinc llaços de sang. És a dir la meva experiència amb l'illa està condicionada pel fet que part de la meva família en prové. Hi ha doncs un passat illenc, una família, uns avantpassats. Una part del meu Jo està travessada per aquest circumstància insular. Hi ha unes biografies, una genealogia, una música llunyana que configuren el meu ADN cultural. Hi ha una densitat en la sang que ve condicionada per aquesta salinitat-salabor illenca.

Crec que és important senyalar aquí que la meva relació amb Mallorca és ambigua i complexa. Està determinada per una relació, a parts iguals, d'admiració i curiositat per una part dels meus orígens i, de l'altra, per un sentiment d'estrangeria i forasteria. No he nascut a l'illa, conec la terra només per fer-hi llargues estades. De petit no se'm va dur de la mà a explorar la geografia i cultures illenques. El descobriment del patrimoni cultural, familiar i geogràfic de l'illa han estat una experiència personal que s'ha produït en l'edat adulta. Un treball d'investigador privat que he anat completant en les meves successives estades. La meva cosmovisió de l'illa potser sempre sigui doncs la del que els mallorquins anomenen un "estiuejant".

Aquest sentiment d'admiració i forasteria respecte la cultura d'origen crec que, en el meu cas, és a la base de la construcció de la meva identitat cultural i intel·lectual. Aquest "ser i no ser" respecte als llocs d'origen dels nostres pares i avantpassats, ens situa en una dimensió espacial-conceptual. Ens posa en relació amb la distància, la mesura i amb una mirada sobre les coses.

Hamlet ja no és el mateix després de tornar de d'estudiar a Wittenberg. Allà ha après a regir-se per la raó i no per les creences. Tot i això ha d'enfrontar-se amb el vell món d'Elsinore farcit de fantasmes, llegendes i supersticions. El cas de Hamlet és interessant: un personatge vingut del "futur" (a la Universitat de Wittenberg ja s'hi endevinen els coneixements humanistes del Renaixement) torna al passat (Elsinore, l'Edat Mitjana). Però la descoberta que el seu pare ha estat assassinat pel seu germà, llança Hamlet al centre de l'escena i el confronta amb els seus desigs i dubtes més profunds. Venjar l'honor del seu pare i ser rei, o assumir el regnat del seu oncle corrupte i fer com si res. Ambdues posicions són irreconciliables. Hamlet ho sap. I pren una decisió. La tragèdia està servida. *Blood is thicker than water.*

L'Atles Català d'Abraham i Jafudà Cresques

Per tancar aquest apartat sobre l'illa voldria fer una menció a *l'Atles Català* d'Abraham i Jafudà Cresques. *L'Atles Català* està considerat el mapa cartogràfic més important de l'edat mitjana, i, en l'actualitat, una de les joies de la col·lecció de la Biblioteca Nacional de França a París. És, per exemple, el primer atlas conegut que incorpora una rosa dels vents.

Aquesta obra mestra de l'Escola Cartografica Mallorquina, és, alhora, una carta nàutica amb una rosa dels vents, línies de rumb i una representació imaginada de les regions habitades del món amb les seves particularitats històriques, geogràfiques, comercials i les divisions polítiques. Es tractava d'un mapamundi elaborat des del centre de la Mediterrània, que permetia tenir una visió global del món tal i com es coneixia a la fi del segle XIV a la Corona d'Aragó: Europa, Àfrica i Àsia, des del meridià de les Canàries fins a la mar de la Xina i des del tròpic de Càncer, aproximadament, fins al paral·lel 60°N.

L'autoria de l'Atles s'atribueix al jueu mallorquí Abraham Cresques i al seu fill Jafudà Cresques (més tard conegut com a Jaume Ribes). Encara que la seva autoria no ha estat confirmada, se suposa que va ser fet cap al 1375 per encàrrec de l'infant Joan, duc de Girona i primogènit de Pere III, El Cerimoniós, que desitjava una carta nàutica completa amb el seu llevant i ponent. L'Atles original està format per sis fulls dobles de pergamí, cadascun enganxat sobre una superfície de fusta, relligades entre elles, susceptibles de formar un rectangle de 64 x 300 cm.

M'interessa aquesta peça per diverses raons. Primerament com a exemple de cartografia on conviuen relats diversos. L'Atles Català, com succeeix en altres mapes de l'edat mitjana, és un document on hi podem trobar tres tipus de d'informació: d'una banda la informació geogràfica-nàutica (distàncies, localització, orientació, situació dels principals accidents geogràfics, ports, illes, rius, estrets, noms de ciutats, etc) Aquesta és d'una gran precisió ja que en aquell moment la Corona d'Aragó dominava la Mediterrània. D'altra banda tenim informació de caràcter històric-polític. Aquest fa referència als personatges que habiten les diferents terres, a les distintes zones d'influència política i a les principals rutes comercials (no hem d'oblidar que l'Atles tenia un objectiu estratègic). En tercer lloc podem trobar un tipus d'informació relativa a mites, fantasies o imaginacions de regions remotes que restaven encara força desconegudes per a la Corona d'Aragó. És interessant veure com aquest tres nivells d'informació conviuen de manera natural en un sol espai representació: el mapa. En aquest sentit l'Atles Català, com a paradigma dels mapes antics que combinen fantasia i realitat, ha estat molt inspirador.

També vull remarcar que aquesta visió s'articula des d'una illa, Mallorca. I que, per una vegada, la cosmovisió del món conegut es construeix des del mar. No és una mirada al món continental, ni peninsular. No podem passar per alt en aquest context la col·laboració entre pare i fill en l'elaboració del mapa. Aquesta transmissió del saber de pares a fills, la tasca familiar, molt característica dels oficis, que més tard, en el Renaixement, constituirà la base dels tallers gremials com a autèntiques institucions, representa un canvi de model o de paradigma respecte al model de relació pare-fill que havíem situat en l'apartat Mite i Simbologia del Pare.

Per últim voldria afegir que L'Atlas Català per la seva ambició i importància històrica pot considerar-se una mena d'enciclopèdia del saber geopolític i històric de la Mediterrània del moment. En aquest sentit es presenta com un precedent de la cultura catalano-mallorquina i podem establir un vincle entre, l'Atlas Català i la Historia de Mallorca de J.Mascaró Pasarius del 1971 que pretenia, a finals del regim franquista, seguint la quimera enciclopedista, condensar tot el saber del moment sobre les illes Balears en 10 llibres. El mapa i la cartografia com a eines per a preservar el poder.



Atlas Català d'Abraham i Jafudà Cresques 1375

Memòria i Identitat

La memòria és una funció del cervell que permet a l'organisme codificar, emmagatzemar i recuperar la informació del passat. La memòria es classifica tradicionalment en memòria a curt, a mig i llarg termini. L'hipocamp és una de les estructures del cervell relacionada amb la memòria i l'aprenentatge. Però no existeix un únic lloc físic per a la memòria al nostre cervell, està disseminada per diferents diverses localitzacions especialitzades.

Així, parlar de memòria és parlar necessàriament d'identitat. Hem comentat, en parlar de la infància, com estan d'interconnectats aquests factors. La memòria és allò que ens proveeix d'identitat a través dels records. Records de tota mena, des d'imatges, sensacions, colors, textures, ritmes, olors, temperatures, emocions i tota la resta de sensacions. Tota una experiència sensorial. Hi ha doncs una connexió, al menys en el meu cas, entre passat i sensorialitat. Recordar el passat, apropar-nos a ell, reconnectar-nos, dialogar amb ell és tornar a connectar amb un món de sensacions.

Alguns dels dibuixos i pintures que he realitzat en els darrers anys aborden el tema de la infància a Mallorca. Alguns d'aquests dibuixos reproduïxen elements de la flora i fauna i la cultura mallorquina, visions des del fons del mar (peixos, pops, erions, meduses, morenes, etc) ¿Per què?

Potser perquè les sensacions experimentades (olors, colors, textures, gustos, etc) a partir de de la interacció amb aquests actors, formen el meu "Heimat emocional". Heimat és, tal com ens recorda l'artista Inés Schaikowski, que treballa sobre aquest concepte, un terme alemany ambigu i de difícil traducció que s'associa amb la idea de pàtria, casa o terra.

Però potser, intueixo, també és una manera de fixar un cert món que ja quasi ha desaparegut sota les pressions del turisme i l'actual Mallorca hiper-urbanitzada. L'urbanisme salvatge dels anys 60 i 70 va convertir molts indrets de Mallorca en un paradís de formigó. És el fenomen que es coneix com a "Balearització". Després, el turisme low cost va desembarcar a l'illa i va donar lloc a fenòmens com Magalluf, a Calvià, una mena de parc temàtic per a l'alcohol, les drogues, el sexe i els jocs de mort (balconing, llargues jornades etíliques, etc). Magalluf no estava gaire lluny d'on jo passava els estius.



Formigonera amb peixos, 2019 Fèlix Pons



Carretó amb turistes, platja de Palma

Culturalment distingeixo tres tipus bàsics de memòria. La “memòria oficial” seria aquella que queda recollida en documents, publicacions, institucions, arxius històrics, actes, etc. La “memòria familiar” seria aquell relat vinculat als membres d’un clan, família de sang, relació parentiva, club, associació, etc. I la “memòria personal” aquella que es refereix al conjunt d’experiències viscudes per la pròpia persona.

No és aquest segurament l’espai ni el moment per debatre sobre memòria i falsificació, un tema que donaria molt de si. És a dir, fins a quin punt els nostres records no estan construïts, també, de material modificat, afegit, reutilitzat, de fragments d’altres records. Sembla que el cervell és un gran reciclador que es serveix del que té a l’abast per completar la seva tasca. Sabem que la construcció de la memòria és un fenomen complex molt vinculat a l’aprenentatge. Científicament encara hi ha moltes preguntes al voltant de com operen i es constitueixen els records. Però segurament tots convindrem en afirmar que sense records perdem una part de la nostra identitat. ¿N’estem segurs? Hi ha estudis que demostren que la nostra personalitat s’allotja en diferents parts del cervell. És a dir que algú que perdés els seus records a llarg termini seria capaç, tanmateix, de conservar el seu caràcter, la seva personalitat, allò que el fa ser aquella persona i no una altra. Potser el record estigui sobrevalorat com a unitat base de la identitat.

Situo aquests tres tipus de memòria perquè em sembla que també els puc localitzar entre els 10 volums de la Història de Mallorca de J.Mascaró Pasarius. D’una banda hi ha trobem el relat oficial del tardo franquisme, columna vertebral sobre la qual s’articulen els diferents articles de geògrafs, cartògrafs, arqueòlegs, sociòlegs, historiadors, folkloristes, lingüistes, topògrafs, etc que recull l’enciclopèdia. L’enciclopèdia ens dona un punt de vista suposadament objectiu i científic dels fets i la cultura de les illes. Però aquest objectivitat sembla difuminar-se quan en algunes parts del relat. Així com Plató i Kentridge ens conviden a desconfiar del relats o visions oficials, tornem a llegir l’enciclopèdia, més escèptics. Observem, per exemple, que quan s’exposen els fets ocorreguts a les Illes Balears durant la Guerra Civil, el relat es torna parcial, clarament expressat des de la veu oficial del règim franquista, encara vigent l’any 1971, any d’edició de l’enciclopèdia (i quasi any del meu naixement).

Hi localitzo també el relat familiar en els diferents personatges il·lustres (Josep Lluís Pons i Gallarza) que hi són reportats. És interessant veure com són tractats per l’enciclopèdia i com ha transcendit la seva figura en el relat familiar.

Després hi ha la memòria personal. Per exemple, en relació a les fotografies antigues, en blanc i negre, de llocs de l’illa on jo he estat després i amb els que he establert un vincle emocional. Constaten que aquell lloc ja existia abans de la meua arribada, que el lloc ha canviat molt o poc, segons el cas

També m’interessa subratllar aquí la pròpia memòria del document que conté memòria. És a dir que l’enciclopèdia, en tant que objecte físic conté la seva memòria de mnemo-objecte. Cal subratllar que aquesta enciclopèdia, en el seu moment, va ser un llibre de text útil, modern, actual i amb un cert valor de divulgació de la història, geografia i antropologia de les Balears. En algun moment aquesta enciclopèdia va ser sinònim de veritat i rigor. Avui és un conjunt de pàgines esgrogueïdes amb les

tapes que cauen. El material també ha envellit, presenta els símptomes identitaris de la seva pròpia memòria orgànica.

Voldria tancar aquest apartat amb l'exemple d'un parell d'artistes i comentar com la memòria i el passat dels seus vincles familiars i culturals opera en la seva obra.

Tornem a J.M Basquiat per assenyalar com la cultura dels seus avantpassats, els seus orígens es filtren en la seva obra. Els quadres i dibuixos de Basquiat presenten al·lusions contínues com hem dit a la cultura dels seus avantpassats afroamericans, d'una banda i, de l'altra, a les cultures paterna i materna. Recordem que el seu pare era d'Haití i la seva mare de Puerto Rico. La llengua i la cultura espanyola de Puerto Rico i la francesa d'Haití, configuren la seva identitat cultural heterodoxa de jove Nordamericà crescut a Nova York. Els seus quadres presenten sovint al·lusions freqüents a aquestes cultures ja sigui en el tema, els textos escrits o el títol. Divinitats ancestrals de la cultura vudú com el Baron Samedi, els Griots i els Gri Gri contagien el seu univers expressiu marcat per la modernitat, el mestissatge i l'experiència urbana de la joventut en una gran ciutat. El passat i el llegat familiar tornen, absorbits a través de l'experiència artística, en una nova forma d'identitat.

Un altre artista que dialoga d'una manera molt diferent amb el seu passat és Martin Kippenberger. Aquest geni pictòric dels "Neue Wilde" adopta el paper del bufó histriònic per treure a la llum les veritats amagades de la societat alemanya. Kippenberger es refereix en diversos quadres, dibuixos, escultures i instal·lacions al passat no gaire llunyà del nazisme i a la recent desapareguda DDR. Fa treure els colors a una Alemanya que durant els anys 70 i 80 sembla viure acomodada en una mena d'amnèsia pel que fa al seu passat nazi. I ho fa amb la seva manera particular, controvertida, irreverent, i potser demolidora, d'abordar la memòria històrica. L'humor juga aquí un paper fonamental. Però no un humor que busca la gràcia i l'acudit fàcil, sinó un humor guerrer, hereu de l'expressionisme que crida les veritats a la cara. Les obres *Heil Hitler you fetischists* (1984), *Gas Station Martin Boorman* i *With the best will in the world I can't see a swastika* (1984) són un bon exemple d'aquesta actitud provocadora.

"The wall is part of German History. Now that all that's left of is a bit on Postdamer Platz, it no longer feels like you're walkin through a wall. History is something you need to feel. First they weren't Nazis, then they weren't Communists. So what where they? They pulled down the wall without asking us, and smartly wiped out some German History. The wall ought to had preserved. We don't need excavations, like in Greece –in this country History happens at your front door. Beuys thought the wall should have been seven cm higher –on pureley aesthetic grounds. Everybody cheered when the wall was pulled down. That's the wrong way to handel History"¹⁸

¹⁸Martin KIPPENBERGER *The problem perspective* pàg 46



Fotografies de la *Història de Mallorca* de J.M Pasarius 1971

Gracias a MARIAN AGUILÓ, posee nuestra literatura unos fragmentos espléndidos de prosa romántica, ejemplo acabado — y ejemplo de verdadera calidad — de una estética y de un estilo literarios.

Josep Lluís Pons i Gallarza.

El más profundo valor de la poesía romántica insular viene representado, en cuanto a calidad, por la obra de JOSEP LLUÍS PONS I GALLARZA, una de las cimas señeras, por otra parte, de toda la literatura catalana del Romanticismo.

PONS I GALLARZA nació en Sant Andreu de Palomar (hoy, de hecho, un suburbio barcelonés) en 1823. Catedrático de Retórica en el Instituto de segunda enseñanza de Barcelona, residió en aquella ciudad hasta que en 1861 (a los treinta y ocho años) solicitó el traslado al Instituto Balear de Palma, donde ocupó la cátedra de Geografía e Historia. A partir de entonces vivió siempre en Mallorca. Falleció en Sóller el año 1894. Fue, pues, mallorquín por arraigo y, sobre todo, por proyección. La influencia que ejerció sobre la generación insular de fin de siglo es bien notoria. En su obra y en sus orientaciones está el origen de algunas constantes de la poesía mallorquina posterior: humanismo classicista, gusto por la forma perfecta, sentimiento del paisaje, idealismo, aristocratismo estético... En este orden de cosas, PONS I GALLARZA viene a ser el contrapunto de MARIAN AGUILÓ, cuya poesía se caracteriza precisamente por la fuga romántica, el populatismo, la despreocupación formal y estética, el medievalismo.

La obra poética de PONS I GALLARZA es bastante breve. Su poesía castellana ha quedado dispersa en publicaciones periódicas; en cambio sus *Poesías catalanes* aparecieron en un volumen publicado en Palma el 1892.

En general, la poesía de PONS I GALLARZA significa básicamente dos cosas: en primer lugar, una visión burguesa del mundo, conservadora, muy idealista; en segundo lugar, la mode-

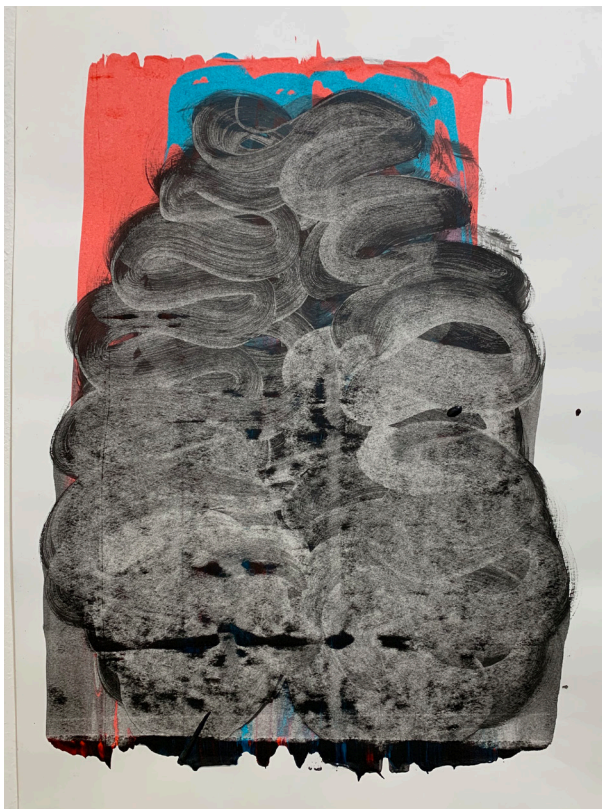


JOSEP LLUÍS PONS I GALLARZA, según una pintura de AGUSTÍN BUADES.

Foto: J. M. P.

ración del impulso romántico a través de una sensibilidad humanística. Esa idealización, esa profunda asimilación de los clásicos latinos — HORACIO en primer término —, se ponen de manifiesto en el tratamiento de los diferentes temas que aborda el poeta; y esto no sólo cuando recoge los de tradición clásica — el «beatus ille», pongamos por caso —, sino incluso cuando se sirve de los de carácter específicamente romántico, como es el tema histórico-patriótico.

Dentro de su gama temática existen dos parcelas que ofrecen especial interés. En primer término, el tema patriótico tratado, no por medio de la evocación histórica, sino a través de la contemplación de la realidad presente: la visión de la nueva Cataluña industrial. Se trata, por supuesto, de una materia poética relativamente abundante en la poesía del Principado, pero ignorada, en general, por los románticos mallorquines. PONS I GALLARZA la desarrolla en uno de sus poemas más importantes y signifi-



Memòria oficial vs memòria familiar: pàgina dedicada al poeta Josep Lluís Pons i Gallarza dins la *Historia de Mallorca*.

Cervell, 2108 Fèlix Pons



With the best will in the world I can't see a swastika, 1984 Martin Kippenberger



Gri Gri 1986, J.M Basquiat

3. CARTOGRFAIA PROCESSUAL.

Metodologia

Provaré de relatar en aquest apartat quins elements es situen a l'origen de la obra i quin ha estat el seu paper en el procés de treball.

Començaré situant breument l'encontre amb l'objecte al voltant del qual es desenvolupa el treball, l'enciclopèdia *Història de Mallorca* de J. Mascaró Pasarius. Com ja s'ha explicat breument la enciclopèdia es trobava a la biblioteca de casa del meus pares. El meu pare l'hauria adquirida envers l'any 1972. Després de la seva mort passaria a les meves mans, no recordo exactament com fou aquest procés ni quan es produí. Només sé que a partir d'un moment l'enciclopèdia ocupava un lloc distingit a la meua biblioteca. Des de llavors, m'ha acompanyat als diferents pisos on he habitat. El vincle que hi tenia era més aviat simbòlic. Com ja he comentat representava, d'alguna manera, el meu pare i la seva cultura d'origen. Introdueixo aquí una informació que potser sigui intranscendent: el meu pare era neuròleg i neuro-radiòleg especialitzat en diagnosi per imatge.

És arrel de la mort del meu pare, que es desperta en mi una mena d'impuls ancestral per reconnectar amb la seva terra i comprendre entendre una part del que sóc.

Com ja s'ha esmentat, en els darrers anys he desenvolupat un línia de treball que ha posat al centre de la recerca plàstica la relació amb Mallorca. Aquesta praxis artística s'ha articulats sobretot a través del dibuix i de la pintura, llenguatges que m'interessen i en els quals he volgut aprofundir els darrers anys.



Dibuixos i pintures 2017-2019, Fèlix Pons

La decisió de treballar amb, a partir de, contra, des de l'enciclopèdia de Mallorca apareix de forma natural en els darrers mesos de l'any 2018. Prèviament, ja havia tingut alguna experiència treballant amb llibres, dibuixant i pintant sobre un atlas mundial que vaig comprar en un mercat vell.

Però aquest cop la idea de la intervenció era diferent. La intervenció havia de tenir un caràcter total. Així apareix la idea, primer, d'anar dibuixant damunt les pàgines de l'enciclopèdia i més tard, la idea de disseccionar-la, d'extreure'n les pàgines i fer-les servir com a base de dibuixos, pintures, collage, etc. Hi ha la idea d'obrir, d'excavar, de treure, de fer sortir el passat. Hi ha la idea de disseccionar, d'anatomitzar, d'escanejar, dislocar la història oficial, el passat familiar i donar-li un nou significat. La idea d'utilitzar la multiplicitat de fragments com a suport pictòric. Configurar una sèrie una de fragments que conformin una cartografia.

Idea de palimpsest

El fet d'intervenir damunt l'objecte llibre, sobre de les pàgines reals, i no sobre una còpia remet a la idea de palimpsest. Hi ha una operació de reescriptura, del contingut original ja sigui per canviar-lo, disfressar-lo, qüestionar-lo, posar-lo en dubte, agredir-lo, violentar-lo, esborrar-lo, erosionar-lo, ressaltar-lo, subratllar-lo.

Pintar, dibuixar, cobrir, ratllar, esborrar, escriure, tapar, guixar, tallar, cosir, estripar, segmentar, separar, arrugar, invisibilitzar, visibilitzar, assenyalar, circumscriure, són algunes de les accions amb que he operat damunt les pàgines de la *Història de Mallorca*.

A nivell simbòlic podem parlar d'una posada en dubte del saber i la cultura oficials, d'una certa agressió al passat, al temps que d'una apropiació d'una determinada memòria, la conquesta-reconquesta d'un espai simbòlic (la terra del avantpassats). Damunt les pàgines es constitueix una identitat pròpia mitjançant la creació d'un vocabulari-gramàtica visual i textual propis que inunden, taquen, impregnen la paraula oficial. Prendre la paraula a la Història, literalment.

Aquest diàleg amb l'objecte llibre és antic. Com a lector, amant de la literatura i practicant de l'escriptura. Sempre hi ha hagut un interès pels llibres, però potser ha estat en els darrers temps quan he reflexionat sobre què era el que m'atreia de l'objecte llibre.

El que m'interessa del llibres és que són, probablement, els primers objectes realitzats per l'home amb l'objectiu d'emmagatzemar un quantitat ingent d'informació agrupada per diversos temes o categories. L'objectiu d'aquests arxius anomenats llibres era, en el seu origen, la documentació i transmissió de coneixements per tal que es pogués realitzar de manera àgil i eficient. El llibre és, essencialment, un objecte viatger, fàcilment transportable. Hi ha en el seu adn una naturalesa nòmada. M'agrada la tensió paradoxal que existeix en el llibre: és un objecte fàcilment transportable al temps que és un intent de fixar la cultura, d'assentar el coneixement, d'establir la veritat. La cultura judeo-cristiana associa la veritat a la paraula escrita.

Però un llibre és també un còdex que necessita ser desxifrat. Conté informació accessible només per als iniciats (llengua, traducció, interpretació). El llibre genera la seva pròpia narrativa: reordena el temps, proposa un ritme, estableix la seva pròpia cronologia. Aquest nou espai-temps és un acte humà que contravé la capacitat divina d'aturar el temps, d'encapsular-lo, de transformar-lo. Un llibre és un temps i un espai, per tant, una geografia. Podríem considerar cada llibre com una illa (recordem la novel·la *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury on cada persona equival a un llibre, a la memòria d'un llibre). El llibre pot contenir imatge i paraula en el mateix espai. Aquesta possibilitat es dona primer en suports arcaics com la pedra o la fusta, després la trobem en el paper i més tard en el suport digital. Internet i la xarxa són un gran paper invisible, un palimpsest en contínua transformació. En el llibre aquest dos elements (imatge i paraula) conviuen normalment, de manera harmònica, pacífica. És al s.XX, amb l'adveniment de les avantguardes històriques, quan es dinamita la subordinació tradicional de la imatge a la paraula i també quan explota la concepció del llibre com contenidor del saber a través de la paraula. Amb l'apropiació de l'espai-llibre per part dels artistes que es produeix a les Vanguardes, el llibre passa a ser, sobretot, un espai de joc, provocació i experimentació. Després amb l'adveniment de l'art conceptual, el llibre passa ser un suport, un document, un rastre, una memòria d'una acció, d'un moment, d'alguna cosa que ja ha succeït i que era l'obra en sí.

Un altre element que m'ha interessat i del qual ja hem parlat són els mapes com a sistemes de representació del món. Un mapa és sempre una visió subjectiva de la realitat. Podem establir dues categories bàsiques al respecte. El "mapa objectivista" que pretén una representació de la realitat el més acurada possible a partir de les eines a l'abast. La observació científica, els aparells de precisió, el coneixement i de la tecnologia més avançada del moment. És a dir representar el món tal i com és. Traslladar el Món, a escala, a un altre suport. Aquesta representació del món geopolítica (la Terra, els continents, el països, les fronteres, els accidents geogràfics, els mar, els oceans, els rius, etc) dona pas la tradició dels Atlès. Llibres que volen abastar, mesurar, contenir, explicar el món en un sol objecte. En aquesta categoria també podríem incloure els Atlès Anatòmics (ja he mencionat el diàleg que Basquiats estableix amb ells) llibres que prenen com a objecte d'estudi l'ésser humà i en fan una exploració detallada, el cartografien, en disseccionen totes les seves parts, des del més minúscul dels óssos a la víscera més amagada. En aquesta aventura de l'exploració de l'ésser humà, cada època ha fet la seva aportació. Des de la teoria dels humors d'Hipòcrates de Cos, a l'atles d'Andreas Vesalius, passant pels moderns raigs X, els escàners o els actuals aparells de ressonància magnètica. "Maps are inherently political- how we choose to present the world graphically will inevitable alter our perception on it"¹⁹. L'altra categoria bàsica seria el "mapa personal" és a dir aquell sistema de representació del nostre entorn geopolític i social des d'una perspectiva subjectiva. Però també una representació d'altres àmbits de la cultura humana. Mapes que representen l'ésser humà i el seu interior. La dimensió oculta i invisible de l'ésser. Totes aquelles àrees no palpables, com l'inconscient, els somnis, els esperits, els avant passats, les ànimes, l'experiència subjectiva, la visió interna. En aquesta tradició s'inscriuen una ingent quantitat d'artistes que treballen a partir del que anomenem "personal maps".

¹⁹Katharine HARMON *The map as art, contemporary artists explore cartography*. Pag 253

Són aquests “mapes personals” els que m’han interessat darrerament i els que han estat un referent a l’hora de configurar la meua pròpia cartografia de l’illa. El que he fet ha estat usar la imatgeria del mapa y la cartografia per a explorar el meu paisatge interior. Això ha donat pas una successió d’imatges que, intervingudes i posades en relació, configuren el que jo anomeno una cartografia personal.

En aquesta línia ha estat important l’obra referencial l’*Atlas Mnemosyne* (1924-1929) d’Aby Warburg. Cito a Didi Huberman reflexionant sobre els atlas en relació a l’obra de Warburg:

“Atlas, finalmente, dio su nombre a una forma visual de conocimiento: al conjunto de mapas geográficos reunidos en un volumen generalmente en un libro de imágenes, y cuyo destino es ofrecer a nuestros ojos, de manera sistemática o problemática- incluso poética a riesgo de errática cuando no surrealista- toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por afinidades colectivas, como decía Goethe.”²⁰

Huberman ens explica perquè aquesta obra d’Aby Warburg esdevingué una obra de referència en l’àmbit de les arts visuals. Aquesta obra monumental i inacabada transforma la manera de mirar i comprendre les imatges perquè incorpora qüestions radicalment noves per a la comprensió de l’art i particularment de la memòria inconscient en reunir tots els objectes en una sèrie de panells mòbils, constantment muntats i desmuntats. Aquest mètode d’acoblament i dislocació de les parts, aquest ordre de lectura d’imatges heterogènies que busca generar un nou ordre de lectura en la mirada de l’espectador que penetri en els estadis més subconscients, opera en el centre de la meua proposta artística.

En desenquadrant, intervenir i reubicar el conjunt de pàgines dobles de la *Història de Mallorca* faig que les imatges prenguin una nova posició pel que fa a la manera com estaven exposades dins el relat oficial enciclopèdic. Les categories, les divisions i taxonomies desapareixen, s’esborren, entren en col·lisió, creant nous significats, desplegant una poètica autònoma.

Crear un atlas (o una cartografia) és reconfigurar l’espai, redistribuir-lo, desorientar-lo. Dislocar-lo on creïem que era continu, reunir-lo allà on pensàvem que hi havia fronteres. La concepció de l’*Atlas Mnemosyne* ens mostra l’esperit de joc amb que opera l’artista. Cito novament Huberman:

“Se descubre, entonces, el sentido en el que los artistas contemporáneos són “sabios” o precursoras de un género especial: recojen trozos dispersos del mundo como lo haría un niño o un traperero.”²¹

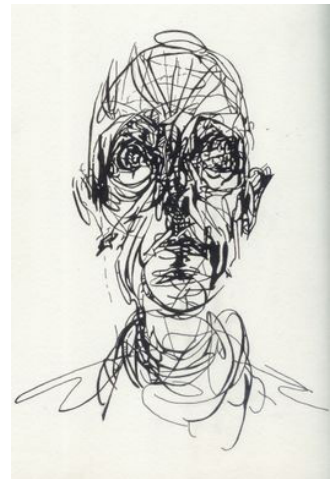
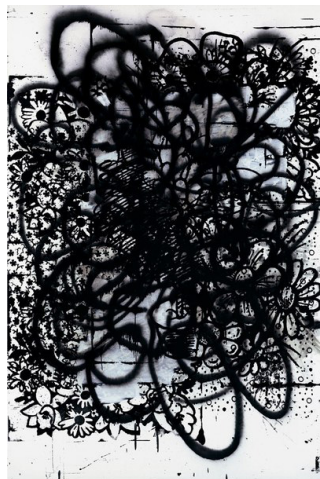
²⁰HUBERMAN D. *Como llevar el mundo a cuestras*. Introducció catàleg exposició Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

²¹HUBERMAN D. *Como llevar el mundo a cuestras*. Introducció catàleg exposició Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

Primitivisme, ancestralitat, mirada cap a un art que s'adreça a la nostra part a més inconscient:

Altres aspectes d'interès formals que es situen al centre de l'obra són el meu interès per la pintura i el dibuix, com ja he comentat. Voldria parlar breument del meu interès per un art de caràcter primitivista o ancestral. Un tradició artística que té les seves arrels en l'art rupestre d'Altamira i Lascaux, i que va de l'Art Africà i d'altres cultures anomenades primitives, a artistes com Giacometti (qui s'interessa per la cultura etrusca i egípcia) el Fauvisme, l'Expressionisme alemany, els Neo-expressionistes, Joan Miró, Cy Twombly, Dubuffet, tota la tradició de l'art Brut, J.M Basquiat, Julian Schnabel, Miquel Barceló, Luis Claramunt, Christopher Wool. Veig entre aquest artistes i moviments un nexa comú, un gust pel gest, pel traç, per una imatge generada des d'allò orgànic i que va adreçat a alguna part de l'inconscient. Un art que, des de la contemporaneïtat, estableix un diàleg amb l'antiguitat, amb allò ancestral. En definitiva un art que crida, això m'interessa. Un art que vol interpel·lar les parts més insondables de l'espectador.

Pàgina següent, obres de:
Miquel Barceló, Joan Miró, Christopher Wool





Pintura de Joan Miró
Gravat de Miquel Barceló

Textualitats

Voldria mencionar el lloc que ocupa la paraula en la meva praxis artística. Des de sempre he tingut una relació estreta amb el món de la paraula i amb allò literari. Tant a través de la paraula com de l'escriptura en forma de diaris, textos, poemaris, etc. Alguns d'aquest textos en forma de paraules "màgiques", leit-motivs, petits poemes, han estat al centre de la indagació que he realitzat darrerament en relació a Mallorca. La paraula-concepte ha estat condensador, detonador, motor. Es produeix un transvasament de la llibreta al suport visual. La paraula viatja, s'expandeix, s'amplifica formalment, cromàticament, materialment i reapareix als quadres, al paper, dotada de nous atributs i significats.

En aquest sentit també m'he interessat per artistes que posen al centre de la seva obra la textualitat. Obres en les que la paraula, el text, la cal·ligrafia i el gest són al centre de l'escena. Cal parlar aquí novament de Miró i el seu interès per la cal·ligrafia japonesa, pel traç, de Tàpies, de Twombly, de Basquiat, de Schnabel, de Kippenberger, de Christopher Wool. Concretament d'aquest darrer, la seva sèrie de word-paintings ha estat molt inspiradora. El treball de Christopher Wool dialoga, per exemple, amb una de les peces que he realitzat en els darrer anys: *Escola Mallorquina*, un projecte de llibre d'artista que juga a usar paraules corrents del vocabulari mallorquí, expressions que per motius diversos m'han cridat l'atenció. Les paraules es presenten aïllades o en grups de tres formant una mena de llista o de "haikus" sense sentit. La tipografia, la situació en la pàgina en blanc li donen un nou espai, la reordenen i li atribueixen una nova dimensió conceptual.

Es proposa una nova ortografia, es creen jocs de paraules, polisèmies, una mena de poesia absurda i idiota.

AND I FYO
UDONT LI
KE IT YOU
CAN GETT
HE FUCCKO
UTO FMYH
OUSE

SELL THE
HOUSE S
ELL THE C
AR SELL
THE KIDS

Apocalypse Now 1998 Christopher Wool
Escola Mallorca, projecte llibre d'artista
(2017-18) Fèlix Pons

RE CORAN
TAMIL
PUTESTSA
GRADES

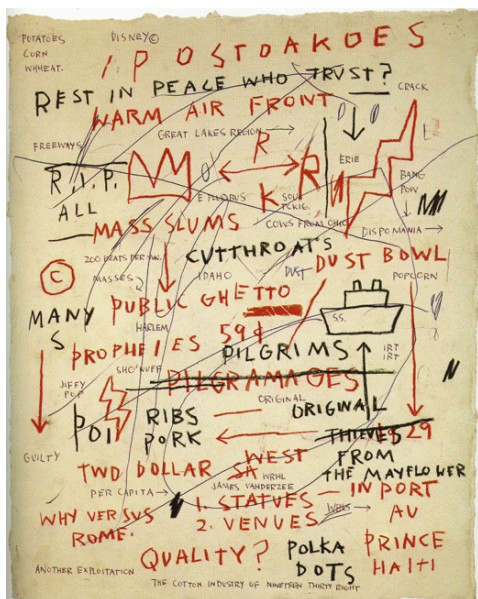
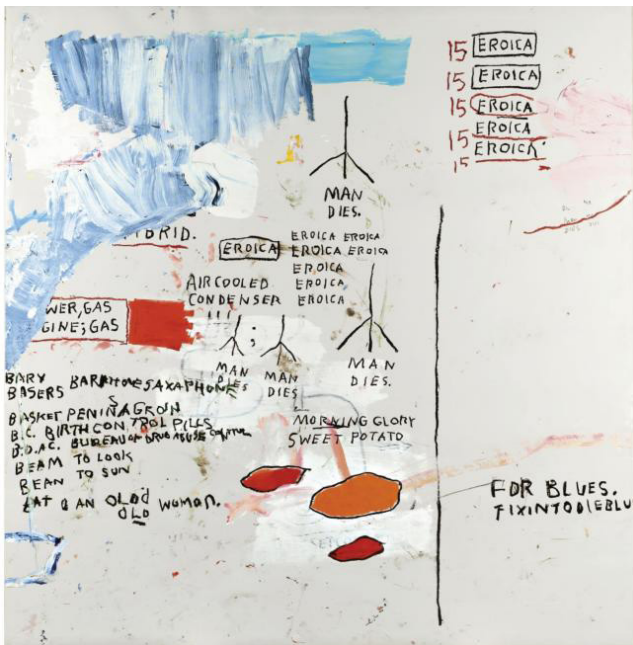
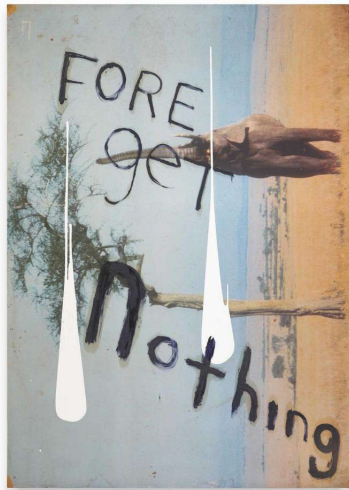
ESTEUS
COIONS

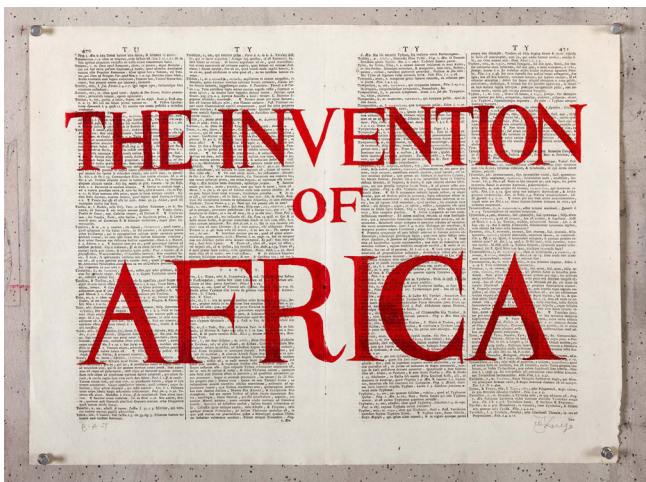
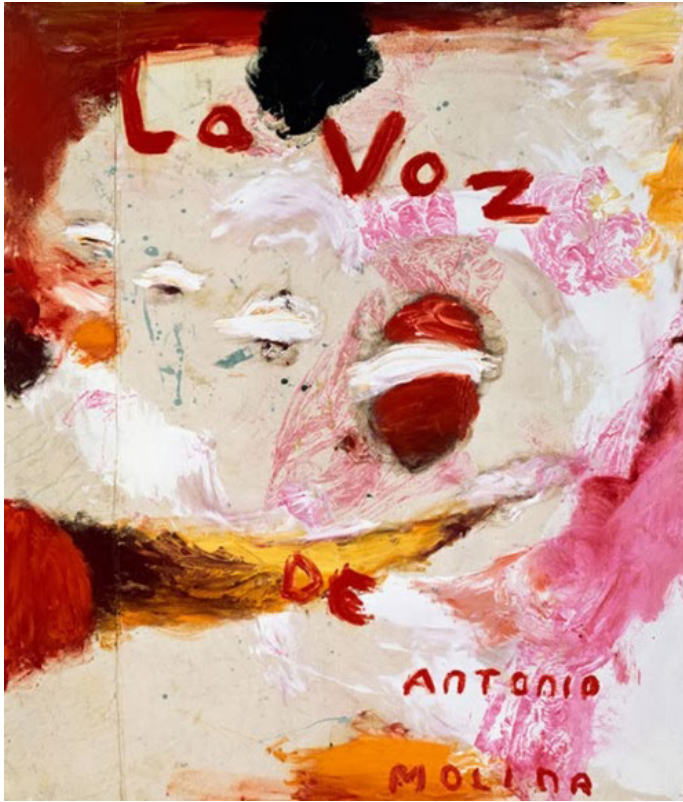
ESTASMES
BONA
QUN
PADEQUI
LO

SOM ES
TEU PA
 RE

FORASTER
FORATSER
SERFORAT
AFORAR
SER
RES

VATUADELL





Pàg. anterior: Julian Schnabel, J.M Basquiat, Cy twombly, J.M Basquiat, W. Kentridge
En aquesta pàgina: Julian Schnabel, J.M Basquiat, Cy twombly

4. CONCLUSIONS

Els espais geogràfics i culturals vinculats als nostres llaços de sang dibuixen una cartografia intangible que ens determina com a individus.

La nostra identitat es veu determinada per la relació que establim amb els espais arquetípics i simbòlics associats al concepte de la família.

Memòria oficial, familiar i personal s'entrellacen configurant una sola memòria.

La destrucció de la figura del pare porta implícita, en aquest cas, la seva restitució.

L'anatomia d'un objecte vinculat a la memòria ancestral (en aquest cas una enciclopèdia) genera la creació d'una nova cartografia personal que proposa una re-lectura de la cosmogonia familiar.

L'artista, a través de la seva praxis, viatja en el temps, penetra en l'espai arquetípic i, com Prometeu, en tornar amb un tresor.

Certs objectes posseeixen una memòria simbòlica que els fa singulars. La seva personalitat pot restar latent, invisible, imperceptible en el temps, però en un moment determinat l'objecte revela i imposa el seu poder, acciona. L'artista té la facultat i la responsabilitat de saber escoltar, comprendre, dialogar i treballar amb el potencial d'aquests objectes que, en aquest fase, esdevenen quasi éssers animats.

L'artista pot dominar o ser dominat per l'objecte. O ambdues coses poden succeir a la vegada. O cap d'aquestes coses.

Mitjançant la praxis creació d'una obra artística, en el procés de gestació i creació de l'obra, l'artista s'apodera del patrimoni arquetípic, geogràfic, cultural i emocional de la família que fins llavors li havia estat negat. Aquesta apropiació és irreversible. L'artista actua aquí com un contra-xaman que es situa fora dels cercles d'acció del poder de la sang i situa el seu propi cercle d'acció, el de l'art, impenetrable als membres del clan però permeable a l'esfera pública.

Ser i no ser, aquesta és la qüestió.

Talleu els genitals als vostres pares.

5. BIBLIOGRAFIA

- Barfield, Th. (2000-2001) *Diccionario de Antropología*. Barcelona: Ed Bellaterra
- Boltansky, Ch., Grenier, C. (2010) *La vida posible de Christian Boltansky* (2ª ed) Madrid: Ed. Casus-Belli.
- Bourgeois, L. (2002) *Destrucción del padre. Reconstrucción del padre*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Buchhart, D. (2015) *Jean Michel Basquiat. Ahora es el momento* (1ª ed) Bilbao: Ed Guggenheim Bilbao Museoa. Catàleg de l'exposició.
- Cirlot, J.E. (1988) *Diccionario de símbolos* (7ª ed) Barcelona: Ed Labor.
- Coll, T. (2000) *Miquel Barceló. Insularitat i creació* Barcelona: Ed Columna Assaig.
- Diego de, Estrella (2008) *Contra el Mapa*. Madrid: Siruela.
- Emmerling, L. (2003) *Basquiat*. Köln: Ed Taschen.
- Graves, R. (1993) *Los mitos griegos* (9ªed) Madrid: Alianza editorial.
- Goldstein, A. (2008) *Martin Kippenberger: The problem perspective*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art. Catàleg de l'exposició.
- Guivert, H. (2012) *Miquel Barceló, Hervé Guivert. Entretien* (Paris) Ed Yvon Lambert.
- Harmon, Katharine (2009) *The map as art*. Princeton: N. York
- Kafka, F (1999) *Carta al padre y otros escritos*. Madrid: Alianza editorial.
- Kentridge, W. (2018) *Seis lecciones de dibujo*. Buenos Aires: Ed El hilo de Ariadna.
- Maderuelo, J. (2018) *Arte impreso*. Cantabria: Ed La Bahía.
- Mayer, M. (2005) *Basquiat*. New York: Brooklin Museum and Merrell Publishers Ltd. Catàleg de l'exposició.
- Matvejevic, P. (2008) *Breviario Mediterráneo*. Barcelona: Ed Destino.
- Miró, J. (2009) *El color dels meus somnis. Converses amb Georges Raillard*. Barcelona: Palma de Mallorca. Leonard Muntaner Editor.
- Ostby, H. Ostby. Y.(2019) *El libro de la memoria, buceando en busca de nuestros recuerdos*. Barcelona: Ed Ariel.
- Todorov, T. (2011) *Goya. A la sombra de las luces*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Sennett, R. (2015) *El artesano* (5ª ed) Barcelona: Ed Anagrama.

CALLAN, J. Words. Revisat el 19 Maig 2019 de <http://www.jonathancallan.com/words>

AUTORS, Diversos. Browse by problematic. Mesure of all/Personal Maps. Ancestors. Revisat el 10 de Maig del 2019 de <http://www.radicalcartography.net/>

Revisat a Wikipedia el 5 de Maig del 2109 de [https://es.wikipedia.org/wiki/La_mas%C3%ADa_\(Mir%C3%B3\)#cite_note-8](https://es.wikipedia.org/wiki/La_mas%C3%ADa_(Mir%C3%B3)#cite_note-8)

