

Anell de pedra
La realitat estètica

Rufino Mesa



Capítol V

Anell de pedra

Capilla Turkana. La Comella. Tarragona, 2003. Pedra del Camp, granit, ferro i formigó. 500 x 500 x 620 cm.

V Capítol

Preàmbul

La matèria desprèn tot un seguit d'energies subtils que s'identifiquen amb la força dèbil i poden ser interpretades amb significacions existencials: hierofanies o presències del sagrat. Aquestes ressonàncies desperten motivacions especials en la creació artística; són les que he fet servir per traçar el trajecte de les ocultacions.

Les obres d'art reeixides desprenen aquestes energies, és una prova evident que l'art pot presentar-se com un substitut de Déu. Encara que la qüestió és sempre una quimera, un repte que molt poques vegades assolirem, és prou important com per a dedicar-li tota la vida. Si en alguna ocasió sóc capaç de presentar aquestes ressonàncies em sentiré especialment satisfet i pensaré que el sacrifici ha estat en la direcció que apunten les meves intencions, la presentació de la realitat estètica en l'enigma que m'ofereix les obres de la sèrie ocultacions.

Arribats a aquest punt, crec oportú reiterar la meua voluntat, avui, de no donar la paraula a les obres. Amb l'ocultació, amb l'omissió, amb l'oblit (per l'evidència segons

la qual allò que no es veu no existeix), crec que els nego també l'existència. Allò que és present, el que queda com a residu de les idees, allò que en realitat construeixo, són els embolcalls, els taüts, les urnes per a una memòria o realitat passada. Els núvols de vapor són boires del present, el passat queda sòlidament enregistrat a l'eterna memòria de sempre. La lectura que hem de fer del pensament que cerca la realitat estètica no ha de quedar inscrita a les formes vaporoses, a les aportacions poètiques ni a les epifanies revelades; crec que totes les mirades són aportacions valuoses per a observar la cara oculta del món.

Creo necessària una iniciació en les vibracions subtils de la natura prèvia a l'exercici de l'art. Per a algunes persones, el món només es justifica com una experiència visual i estètica, i la realitat profunda de les coses és com la memòria de l'aigua, vibra com una melodia fora del temps, sura damunt la condició humana com una realitat enganxada a l'eternitat i lliurada dels efectes il·lusoris de la matèria.

En el cas de l'art de finals de segle, amb una clara influència de les idees renovades d'alguns valors romàntics, el valor fonamental que ha pres entitat per damunt de la qualitat tècnica ha estat el de la idea; llibertat i ruptura amb els llenguatges



La memoria del agua. Amposta, 1990. Instal·lació a un metre de fondària en una roca de l'antic molí. Coure, vidre, aigua i bronze.

precedents. L'art és ara més a prop del valor que Nietzsche va identificar a la música, l'art es presenta com una realitat autònoma amb una valoració espiritual independent.

5.0 El pensament i la creació de realitats

El pensament es construeix a ell mateix com les mans es fan en el treball: s'observa, s'escolta i busca incansablement una resposta a qüestions que tenen el seu origen en el flux de l'energia mental. Fa servir els sentits com a instruments que intercedeixen entre el món interior i el món exterior. Les formes d'actuar són diverses; de fet, el cervell és hiperactiu i necessita poc temps per descansar, pel que cerca incansablement noves vies d'actuació. El ventall de possibilitats evocadores de les neurones és encara un misteri, però va des de la part més aclaridora de la raó fins allò més amagat i complex del saber intuïtiu. El racó de l'inconscient és el lloc on s'amaga el testimoni silenciós, on sembla que arxivem tot allò que ens passa al llarg de la vida, on queda la memòria acumulada pel temps i, des d'aquesta posició, l'home també busca respostes a les demandes existencials, cerca i diposita un alè de confiança en allò que fa i una confessió sentida en el forat que engoleix la seva incertesa. Des de la part més externa i jove, fins a la més profunda i antiga, el cervell actua, respon a la necessitat de respostes. Des de la claredat transparent en els conceptes, fins a les causes que fan emergir els fantasmes de la memòria, l'esquizofrènia o, en el millor dels casos, la clarividència, tot és fruit de la ment.

Roger Penrose a *La nueva mente del emperador*, un dels llibres que reuneix els ingredients més actuals del saber sobre els mecanismes del món físic, indica que el funcionament del cervell no cerca, aparentment, les solucions de forma algorítmica. Tot i que els processos matemàtics són una part important de la creació de consciència, i l'inconscient, de vegades, actua de forma algorítmica, però,



Susurros en un agujero Tarragona, 2004. Acció amb Celia Mendez.

en general, el pensament humà és quelcom més que processos matemàtics. En determinats moments, l'inconscient opera tot sol i presenta les solucions de forma holística, és a dir, de forma sincrònica i global, com si fossin revelacions o inspiracions, com les de l'artista en el moment d'acabar l'obra. La ment humana té un funcionament que mai serà assolible per la intel·ligència artificial, que sí funciona de forma estrictament algorítmica. Cercant camins paral·lels entre la física quàntica i els mecanismes de la ment, Penrose afirma que si algun dia arribem a comprendre el funcionament del cervell, podríem fabricar-lo de forma artificial i excloure les parts que ara, en els humans, són una antigalla, podríem construir-lo exclusivament per a produir consciència. L'evolució de la consciència no ha suprimit els rastres del passat, de la memòria de tota la història experimentada. Aquesta memòria comprèn els milers de milions d'anys d'evolució que ens precedeixen. Penrose insinua que som l'herència de l'evolució de la matèria i que, en el seu procés selectiu, en la recerca i perfecció, en la complexitat, sembla que hi hagués un propòsit final.

*A mi modo de ver, hay todavía algo misterioso en la evolución con su aparente “andar a tientas” hacia algún propósito futuro. Al menos parece que las cosas se organizan ellas mismas algo mejor de lo que “deberían” hacerlo sobre la base de la evolución.*¹

Les idees, les experiències que ens ocupen a cada instant emergeixen del no-res aparent, són la memòria del temps i les recuperem gràcies a petites càrregues d'energia que activen, mobilitzen els records i els fan presents. Com és sabut, el cervell també opera per canvis d'estat, d'impulsos a través d'un salt quàntic: com la matèria canvia de partícula a ona, el pensament canvia un impuls per matèria i aquesta per una idea. La matèria que forma les neurones del cervell també és buida i l'espai que confi-

gura el seu fons rugós i vibràtil conté, com en una biblioteca immaterial, les vivències i els records. Aquest fons d'informació personal conté, també, la memòria comuna a la resta de matèria, sent el mateix ritme en la configuració de la seva estructura i recorda el mateix origen. Aquesta és la substància sàvia que vibra a l'interior de la natura, el perfum subtil i etern que habita en nosaltres, l'eros que va activar les circumstàncies del primer instant i que encara és present en els moments creatius.

Com d'altres animals, l'home construeix un sistema comunicatiu que és fora de la seva voluntat individual i mediàtica, i s'organitza en estructures familiars i en societats més o menys complexes. La humanitat crea el món de la cultura com una realitat paral·lela que substitueix la natura. Al marge de les seves funcions ordinàries, l'home es forma en societat i ella és ara el seu medi natural. Des de l'antiguitat, la humanitat s'emmiralla en la polis. Potser sembla que no hi ha res fora d'ella, però no és així, en les seves estructures més elementals, la humanitat continua lligada al seu rerafons material. En el moment de la creació de les ciutats, el pensament entra en una nova realitat, es crea un circuit tancat amb les imatges que es formen a la ment i la humanitat s'observa a ella mateixa, es mira des de fora com si es tractés d'una realitat externa. El tercer món del qual parla Popper, no el de la pobresa, si no aquell que formen els productes del pensament, és una realitat sofisticada que només troba la seva raó de ser a l'univers mental. De vegades, però, sembla que tot plegat sigui un estat que hagi creat la matèria per tal de recrear les possibilitats combinatòries i fer exercici muscular per inèrcia; sembla, finalment, que l'univers mental sigui el darrer recurs de la matèria, de l'aigua per exemple)) per a prendre consciència d'ella mateixa, com un valor extraordinari que neix de la seva substància.

La consciència del món pren cos en la humanitat i en ella s'emmiralla. No li manca energia per fer-ho i, per moments, s'allibera

de l'activitat immediata, la del control del món interior, la de la gravetat del cos i el seu funcionament. L'univers mental s'endinsa en el món de les idees abstractes, les de Plató, unes de perfectes i eternes, d'altres a revisar i algunes efímeres. Treballa sobre hipòtesis que generen altres hipòtesis, en sistemes de verificació o de falsació (Popper), en mecanismes que han de garantir el principi de veritat en la recerca d'una raó universal. El principi de veritat no és altra cosa que un model que explica a cada època com és el món. Aquest model és sotmès a una revisió constant, a una comprovació des de tots els angles, i mostra la seva generositat i eficàcia creant una consciència externa a la realitat individual que regula la cultura universal humana.

No n'hi ha, de veritats eternes. En el fons de les produccions mentals s'entreu un joc de revisions permanents. Potser hi ha una intuïció que engloba la totalitat, que mira més enllà dels models, que té el pressentiment de les coses abans de pensar-les. Les intuïcions són plenes de saber i, de vegades, cal escoltar la remor d'una pedra per esbrinar què és allò que s'ha d'expressar en una escultura. La pedra també és posseïda des de l'inici del món, també és sorpresa per la seducció de l'instant, aturada en el batec dels dies. Sempre sola, emmirallant-se en tots els temps possibles, des del passat fins el futur sentint-se sola en la contemplació de la finestra, o en allò que és més enllà de la *Capilla turkana*, el fòssil que ha d'esperar dos milions d'anys per a revelar-se en l'esperit humà. Ella és posseïdora d'alguna substància invisible que es conté a ella mateixa, com si l'ou de Brahma se sorprengués en el joc de les seves mutacions, com si de bon començament tingués la capacitat de veure desplegades les seves transformacions futures i, per prendre consciència de l'instant, hagués de fundar la seva ciutat sobre la totalitat del caos existent.



Objecte per viure l'espai. II versió. Acció amb Assumpta Rosés. Antic camp d'aviació, Valls, 1977

5.1 La raó i la intuïció en el procés de treball

La comunió espiritual amb la natura no és res extraordinari: és sentir el batec d'un fil interior, una vibració oculta que ens uneix amb l'origen. La reconciliació personal amb ella s'ha de fer de forma directa, en la vivència del fons comú que juga entre les coses, que crea sinèrgia entre l'experimentació de determinades realitats que es manifesten en circumstàncies especials. S'ha de trobar l'escenari on neixen les realitats estètiques possibles a cada persona, de les quals emergeixen les experiències extraordinàries, una música que batega al ritme trepidant del temps. El món sencer és, llavors, un escenari per viure l'espai i les seves performances. Espai que unifica la substància de l'univers a la manera que plantegen les disciplines dionisíiques - com diria Jung -, espai i situació on el jo personal es fon en una experiència transpersonal.

El misteri s'amaga en allò desconegut que s'oculta darrera les coses i els viatges èpics del creador per la seva revelació es fan sempre des de la intuïció, des d'una realitat presentida que esdevé transitable amb la sensibilitat i la pràctica. Si amb els instruments de la raó volem entrar en el

procés de creació de l'obra, tenim la impressió que és la primera aventura, que no sabem què s'ha d'explicar, que amb els mateixos instruments no trobarem un camí de sortida. Però les solucions i els fracassos venen sols i, comptat i debatut, sempre és el mateix, endinsar-se a les palpentes, perdre's en aquests territoris inexplorats i expressius del blanc de l'obra i actuar, sovint, des d'una llibertat intuïda que, potser, la mà ja ha domesticat. Escriu Bertrand Russell sobre la relació que ha existit entre la física i la mística a partir de Pitàgores:

Los místicos más intransigentes no emplean la lógica, que desprecian: en cambio recurren directamente al dictamen directo de su conocimiento intuitivo. (...) brillando con claridad en los grandes momentos de la iluminación, que son los únicos que proporcionan algo digno de ser llamado real conocimiento de la verdad (...) Por lo tanto buscar tales momentos es para ellos el camino de la sabiduría, más que, como hombre de ciencia, observar fríamente, analizar sin emoción y aceptar sin problema la realidad (...) La razón es una fuerza armonizadora que controla, más que una fuerza creadora.²



Memòria de l'aigua, Tarragona, 1999. Sis caps amb dos tubs de coure cada una . 50 x 14 x 14. Accions: Mercè Pascual, Rosalia Miró, Mar Sánchez. Fotos, Xavier Rivas.

L'èpica de la creació també es pot practicar des de l'observació contrària, des de la disciplina ordenadora de la raó. A la llarga, però, l'acció clarifica igualment una realitat oculta que, per mitjà del procediment creatiu, es fa present a l'obra. La lògica de la representació, escriu Wittgenstein, ens porta a la pèrdua de profunditat en els temes humans, però ens ajuda en la claredat dels enunciats. És per aquest motiu que tinc cert interès personal a observar els fenòmens artístics i culturals des de les dues perspectives, en la intuïció i el joc simbòlic i en la reflexió lògica i científica; en l'acció efí-

mera (el text escrit sobre la superfície de l'aigua) i en l'obra sòlida i perdurable, (*L'anell de pedra* i la *Capilla Turkana*). Les dues mirades són complementàries.

En art hi ha pensaments que tenen voluntat transvestida, que cavalquen entre les dues realitats i a ambdues són infidels, es belluguen entre la voluntat d'atrapar una raó universal i la de deixar-se anar entre les coses més quotidianes. L'espai estètic és a les coses, es manifesta en plenitud a la mirada. El temps hi deixa la seva petjada, configura lentament allò absolut que ens arriba com una realitat estètica eterna, essència i substància de les coses que hem de trobar en les expressions més senzilles, ja que cercar el valor estètic i ètic del món és l'única manera d'apropar-nos a la vivència del sagrat. Allò absolut presenta la melodia de cada instant i en el seu ritme trobem l'alè de viure reconciliats amb la vida. Si això és possible, la humanitat haurà trobat el seu lloc en el complex laberint que s'obre entre la seva natura i l'existència.

Encara que la proposta de fer connexions amb el fons de la matèria és altament seductora, l'entusiasme excessiu ens pot conduir a estats d'embriaguesa, a relacions errònies sobre l'experiència mística en la natura. Una sensibilitat autosugestionada, aconseguida per mitjà de les relacions humanes, per les lectures i les disciplines, no pot ser per si sola el camí per a aconseguir una experiència traduïble a l'obra. Aquesta disciplina de pensament no pot aportar res renovador, no obre vies per a una mirada fresca de la realitat, que sí ens presenten la física, la biologia, l'electrònica... L'art que s'alimenta exclusivament d'ell mateix ens porta, indefugiblement, cap al manierisme i la liquidació.

El concepte, la idea, no ha de ser l'eina exclusiva de la raó. Hi intervé també una actitud ètica, una manera d'enfocar les coses, de girar-les i canviar la seva substància i una intuïció fèrtil. En les revisions i crítiques del discurs també s'ha arribat a la conclusió que ella sola, la raó, no pot entrar en l'estructura



Testament de Cain. Sèrie: Memòria de l'aigua. Castellvell, 1996. Bronze, aigua, metacrilat, coure i fang. 100 x 50 cm.

pròpia de l'art. L'essència de l'art, la seva qualitat enigmàtica quedarà sempre oculta a la mirada escrutadora i racionalitzada. La seva articulació amb l'esperit humà es fa per una via directa i totalitzada, com si al cos humà hi hagués una intel·ligència especial per a fer-ne la lectura. La qualitat de l'art rau en el canvi, en la renovació de l'alè del temps, en l'acoblament específic que executa amb l'esperit de cada situació social. És ferm per la seva naturalesa enigmàtica, es desfà en el moment que es fa raonable. Com diria Kant, el judici del gust no és un judici del coneixement ni de la raó, és un judici estètic, lligat, per tant, a una valoració subjectiva. Per a la lectura total de l'obra no es pot fer servir tan sols la raó a la manera que ho va intentar la psicoanàlisi o la crítica marxista. L'obra, si és veritablement portadora de valors, desprèn una comunió directa amb una realitat que és vibrant entre el món i els éssers humans, és una experiència que no es pot transcriure en ter-

mes raonables, es fa present en la contemplació i això és tot. Com podem descriure la intensitat d'una emoció? En podem provocar altres de molt diferents en intentar-ho.

En l'actual sistema de valors, on totes les realitats són possibles, ens veiem obligats a triar i definir un desplegament d'intencions que s'han d'aplicar a la pràctica de l'art. Aquí necessitem una valoració de l'ésser humà que el tracti com una totalitat, com una entitat existencial que cerca respostes en allò més profund de la seva psique i ho faci amb la totalitat dels estris dels quals disposa, la raó, la intuïció, l'experimentació, l'art i la ciència... Tot això ho fem actualment amb la convicció que el camí on queda enregistrada la presència no és pas el trajecte que ens porta a trobar la solució. Ja hem renunciat al paradís, ara tan sols ens queda el pacte i l'aliança, la recreació simbòlica del retorn a l'origen, bo i sabent que l'origen és aquí i és relliscós, difícil d'agafar amb les eines de la ciència i la paraula. Ara desitgem fer una aproximació al retrat que la humanitat realitza d'ella mateixa, a l'espera del canvi en el somriure i en les línies fonamentals que dibuixen la seva realitat, fites de l'inici d'una nova etapa.

52 El pensament i la consciència creadora

La humanitat, amb un procés de formulacions i comprensions del medi, per mitjà de l'evolució tecnològica, va trencar els anells que l'unien amb la natura. El pacte i l'aliança original han quedat esmicolats amb l'aparició sobtada del jo. Escindida, va conquerir la independència intel·lectual i el drama i dolor que acompanyen la vida. Així, la humanitat ha creat la ciutat, un marc nou fora del paradís natural, un escenari complex on es crea el nou paradigma de la informació. El conflicte s'accentua en cada persona i les accions de les formes més evolucionades presenten un territori totalment verge al qual hem d'aprendre a adaptar-nos. La ciutat és ara el lloc del

pensament en el seu doble vessant, el món lògic, la raó científica i tecnològica, d'una banda i, de l'altra, la intuïció i el seu rerafons poètic, herència del passat. Tots dos vessants formen avui la base de l'esperit secular de la cultura contemporània i n'emergeix el ressò d'una consciència nova. Sabem, però, que tot és subjecte a una revisió permanent, que tot cau sota la mirada del dubte i l'efecte il·lusori de la realitat. Al fons de les figures queda sempre una capa blanca sense gra, infinitament densa, que ni la mirada despallada ni els estris de la ciència poden traspasar. És l'espai que dormita sota l'escorça del món, la substància unificadora de totes les coses que ha quedat implicada com una ressonància que ens comunica allò incomunicable, és la consciència d'una realitat sempre pressentida. És possible que en la tranquil·litat de la llar, l'home assegut al sofà pugui connectar en soledat amb una memòria que forma el teixit invisible del món.

La consciència és un fruit tardà de les transformacions de la matèria. És una qualitat que en neix, sotmesa, per tant, a totes les seves *performances*. Neix la consciència com si la matèria tingués implícitament la necessitat de bellesa i perfecció, el goig de la veritat revelada, i els humans, vehicles d'aquesta consciència, fóssim subjectes a l'estricta funció de contemplar-la i contemplar-nos en el dubte. L'evolució que experimenta el flux de la natura és tan perfecta que ens obliga a introduir canvis de paradigma, condicionats per les característiques intel·lectuals i psíquiques de cada individu. Potser tot plegat sigui una estratagema per a satisfer el desig estètic de la matèria. Canviar la mirada sensible és una manera de fer-nos observar la bellesa de les diferents cares del món. Podem observar com l'evolució de la matèria va orientada vers la creació de consciència: en el cas dels humans, aquesta consciència es manifesta a totes les cultures i té tendència a formar arquetipus col·lectius, característiques universals que cerquen augmentar els seus

sistemes de relació i comunicació. La consciència és el fruit d'un estat superior de la matèria. Del seu adveniment esdevé una nova organització del món, en el qual la saviesa ha construït la seva llar, la seva caixa daurada.

En aquest text poden quedar traces d'una realitat pressentida, gargots d'observacions que, tal vegada, no siguin adequats a la paraula. Sé, però, que em mouen els mecanismes d'assaig que ha posat en joc la consciència universal. Si és així, la saviesa que badalla enclaustrada entre les boires del pensament no és una qualitat personal, és un patrimoni col·lectiu, és un poder que s'amaga entre les paraules arrencades aquí com les pedres de la roca mare, alliberades subtilment pedres i paraules. La meua mà és el seu instrument i l'esforç que realitzo per tal de trobar els fils que uneixen la comunicació profunda entre l'home i la natura és la seva atenció. Observar que sóc l'instrument voluntari no ha de minvar l'interès al meu treball. Sóc testimoni d'una realitat sensible, d'una substància no material que impedeix mirar més enllà de la frontera de les coses i, en aquest cas, l'experiència viscuda sempre és positiva. Intel·lectualment, davant d'aquest escenari ple de saviesa, només em queden els atributs de l'estètica de l'ocultació, intervencions que deixen el misteri allà on és. Fins ara, la consciència humana ha estat mediatitzada per l'ètica, la política o l'estètica. Així s'ha format una imatge fragmentada del món entre el caos de les diverses realitats mentals. Ara veiem que, en art, tan sols podem aprendre el camí de les fonts fèrtils de la memòria des d'una mirada unitària, només podem fer-nos càrrec del valor que conté la vibració sensible del món si ens apartem dels dictàmens estrictes de la raó.

L'univers s'expandeix com una idea generosa i, en la seva acció, s'estructura cada cop més complexament la necessitat de saber. Neixen els àtoms com neixen les paraules, del no-res, i aquests s'encaixen els

uns amb els altres assegurant l'evolució en la diversitat en un entramat d'alta sinèrgia. Cada sistema ha de mantenir les seves particularitats, ha de tenir cura de la diversitat, la invariància i l'evolució, per tant, també aquí es troben rastres comuns d'un valor que podríem associar a la consciència organitzadora. Però la consciència humana, per a fer-se i expressar-se, ha d'unificar criteris des d'una posició que podríem anomenar sentit comú i realitat estètica. Per tal de mantenir-se viva en els cicles d'evolució, aquesta actitud reclama la memòria íntegra del passat en connectar amb les forces dèbils de la natura i amb l'esperit de l'època. Així, hem de veure la consciència implicada en els mecanismes secrets de la natura, allí hem de sentir-la, sempre a l'escalf, entre les ocultacions i la poesia.

Si el món és la llar de la diversitat i aquesta un joc de les formulacions de l'energia, només caldria girar la moviola del temps enrera i ens trobaríem, altra vegada, en el punt inicial, en l'origen de tot allò que és sensible a la mirada. Res estimula tant com l'entrada triomfal en aquest espai d'absències, d'amnèsies potencials, de memòries esborrades. Res estimula tant com perdre's en l'absolut, en les aures absents del no-res, allí on només es pot badar incansablement, paralitzat en un estat d'encantament etern. Si la percepció d'aquesta realitat s'assembla a la mort, si aquest és el camí de les ànimes adormides i cansades de la vida, esgotades de mirar la llum del sol, no cal que cerquem aquest espai per a contemplar passivament la cara daurada de Deu, cerquem-lo per a experimentar les més agosarades hipòtesis, les vivències estètiques més commovedores. En aquest espai immaterial de presències implicades, la raó estètica, de la mà d'altres tipus d'anàlisi, pot entrar amb devoció, tranquil·litat i repòs; mai amb el bisturí de la fragmentació i la classificació que contamina totes les mirades possibles i amplia el gran teatre de la confusió.

S'ha de dir, en qualsevol cas, que la consciència és també i especialment una qualitat que emergeix del pensament humà i l'encarregada d'il·luminar les realitats que es presenten a la mirada de cada època. Podem observar com el funcionament dels pensaments individuals presenta certa tendència a cercar la veritat de l'origen, a crear teories estructurades, a fer immersions a les runes de l'oblit, als recorreguts en direcció contrària i a crear models generals que només són destruïts quan altres models més adaptats al moment els invaliden. El gran teatre de la confusió és inevitable, ja que totes les observacions queden implicades a la memòria humana. En totes aquestes operacions actua la consciència amb intensitats variades. Anomenem consciència temporal la que il·lumina de forma discriminada les diverses qüestions que presenta un paradigma. Aquesta consciència, per tant, és sotmesa per cada persona a una revisió implacable.

El món es manifesta, ara més que mai, com un riu de fluïts mentals que han perdut les proporcions, on sembla que no hi ha destí i tot és obert a l'atzar. En aquest espai de realitats furtives, la incertesa governa l'esperit humà. Tot flueix, com deia Heràclit, i ara la realitat, a la mirada, es presenta ennuvolada, amb mecanismes aparentment senzills i, alhora, complexos i misteriosos. En tota la grandiosa escenografia del seu presentar-se, sembla que no hi ha voluntat, ni destí, ni projecte, ni centre, ni voreres: és i prou. Podem actuar amb llibertat en un joc d'interaccions infinites, actuacions que van modelant el pensament en cada treball, en cada idea, en cada experiència; tot flueix en una pura recreació. En el flux es produeix la creació de la consciència, en la qual l'art té una funció rellevant, ja que és a partir de la presentació de l'obra, de la revelació del secret de la natura en l'escultura, que es pot arribar a traspasar la pell de les coses. La consciència es nodreix de l'acció creativa, de l'experiència estètica, del contacte amb la

matèria. Activitat on el logos es manifesta de forma subtil i es revela en l'obra amb un rostre nou, en una realitat renovada.

Podríem pensar, com ho fa Jacques Monod de les organitzacions que generen la vida, que la consciència també ha estat creada, com la resta de les coses, fruit de l'atzar i la necessitat: l'energia feta matèria, en la seva evolució, ja la portaria implícita. La matèria en les seves performances ha configurat el món i ha arribat a un dels destins possibles: la creació de l'ésser humà i, amb ell, de la consciència, que, en la manifestació artística, transcendeix la seva existència. És l'home qui crea totes les preguntes, qui forma les quimeres, qui té la visió de l'ou de Brahma surant sobre el caos i qui ara, a través de l'art i la física quàntica, descobreix aspectes reveladors sobre la mística del no-res, sobre les partícules subatòmiques i el seu espai intern, neutre i actiu. És ell qui s'omple de significat amb la imatge del món i la demanda de respostes, és ell qui dignifica o embelleix l'obra de la natura, aparentment indiferent als problemes?

És ben segur que, en els diferents nivells de la intel·ligència humana, la raó lògica, el mètode d'anàlisi crítica, és encara una activitat naixent que està en període d'adaptació i evolució ràpida. Molt sovint, però, veiem com la intel·ligència intuïtiva té una influència major en la vida ordinària i, sobretot, en els aspectes creatius. A la història de l'art, la racionalitat ha estat sempre present com la recerca de l'ordre, la mesura, l'equilibri o la bellesa estètica. En l'art, però, també s'han manifestat les realitats pressentides com una veritat que restava amagada a l'interior de la consciència. No obstant això, la raó lògica i el seu producte, la ciència, obren ara escenaris fantàstics que la nova sensibilitat, a fi d'avançar en una experiència integradora de l'ésser humà, hauria d'ocupar. L'art, com activitat productora de pensament, neix en la frontera de la consciència transcendent i també destil·lada entre les fissures de la

realitat concreta, la de la vida ordinària. És per això que les seves aportacions mai seran prescindibles, seran transmutables. L'art, o la creació mental conceptual, fa de frontissa entre la partícula i l'ona, entre el cos i l'esperit, entre la realitat i la ficció. L'obra exerceix de mitjancera entre dues realitats que són part de la mateixa identitat, justament com la llum d'una consciència poètica omple de significat humà els receptacles buits de la matèria.

Una realitat oculta ens ha seduït misteriosament sempre, un poder pressentit ha creat la figura de Déu, que sempre ha emès un valor sensible i intel·ligent a la natura. Una xarxa de relacions invisibles ha estat la base del pensament oriental i, en aquest segle tot just passat, aquesta qüestió ha estat una quimera pels artistes que han volgut mirar darrera de la tela; espai que conserva des de l'origen la memòria del temps i emet la seva acció amb emissions de baixa intensitat, emissions que són inconscientment perceptibles i que presenten l'alè d'una realitat estètica que és oculta a la mirada, però tan real com la que poden contemplar els ulls.

Les experiències d'algunes intervencions a les caixes-escultura volen relacionar-se en aquest espai ple de sinèrgia, a l'escenari on es manifesta el principi de la realitat, allà on s'experimenta el flux revelador de l'art. La presència activa i comuna a totes les coses és també a l'espai sensible que presenta l'escultura, que els homes han justificat teosòficament. Així, l'obra en ocasions ha vingut a representar una raó universal i eterna de l'existència. Una pintura de Rothko ens uneix en una experiència mística connectada amb la resta de l'univers i, per tant, ens relaciona amb l'existència d'allò sagrat que habita entre la llum i el color. Les dues realitats, l'espai de fons i la matèria, la natura i la consciència, l'escenari de representació i el de presentació, són, al cap i a la fi, els dos móns de sempre, l'espiritual i el material. Sorpren pensar que són les dues



Crear el espacio. Riera de Maspujols, 1978-79. De la sèrie, arquitectures mínimes o pòstumes. Fotos Assumpta Rosés.

cares d'un mateix rostre, dos signes que lluiten al pensament per a definir quin és el destí final d'una realitat que té una naturalesa bifurcada i enigmàtica, i que, precisament, no té com a finalitat ser revelada.

El principi de la distorsió de la realitat és vinculat al món de la bogeria, però jo no volia desfigurar la realitat, volia treballar-la, volia definir escenaris o fer presents accions comprensibles i senzilles. La sèrie de les caixes tancades, les ocultacions, el treball que he estat fent en els darrers anys, és un exercici de racionalitat, un intent de proporcionar cohesió a pensaments, una estructura conceptual per damunt de les formes. La peça de bronze tenia l'ànima buida i en la seva foscor havien de quedar guardades les paraules escrites, formant memòria en la substància de l'aigua, l'oli, el fang o la terra. Tot un seguit de situacions em portaven a un camí molt complex però apassionant: l'acció en un espai ocult a la mirada, sense retorn possible. Una situació irreversible que tenia un estatut propi, el del revers de la realitat que tan persistentment s'havia convertit en idea.

Vaig decidir que aquest era el millor lloc per a situar un discurs sobre l'art i el complex món que l'envolta. Fins i tot, per un moment, vaig deixar la fantasia en llibertat i vaig pensar que l'actuació més adequada al tema, *L'anell de pedra*, havia de ser aquella que quedés escrita en l'aigua o sobre el terra directament. Realment, aquesta seria una acció apropiada i oportuna, l'acte testamentari que demana el pacte, gravat sobre un suport eternament variable, semblant a com es presenta la realitat. Tanmateix, la realitat és interferida o, més aviat, creada i filtrada per les perversions de la mirada. Aquesta circumstància va imposar un joc més concret i va dictar que l'anell havia de quedar en algun lloc, havia de contribuir a crear l'arquitectura d'una idea espiritual, idea que neix amb la nova realitat, amb el nou paradigma, el de la modernitat. L'anell havia de tenir forma i estar situat en un indret habitable.

Haver definit algunes de les accions personals en la cara oculta de la realitat, haver triat un compromís professional en l'absurd de les ocultacions, em va insinuar el camí per a aquest treball, *L'anell de pedra*. He d'aclarir que en tota la sèrie de les

ocultacions, les escultures són ara recipients hermèticament tancats, embolcalls imposats per les qualitats específiques de les mateixes idees, idees expressades i negades al mateix temps. En el cas de *L'anell de pedra* també havia d'optar per una solució semblant: la capsca tancada era la millor solució per a contenir el pacte. A més a més, la capsca era una forma mítica, em recordava l'arca de l'aliança, el recipient on el poble jueu guardava el testament del passat. En aquell cas, es tractava del pacte amb Déu i l'arca contenia els textos sagrats, pel que es reforçava força la idea de l'aliança amb la natura. Ara, però, l'arca havia de ser una escultura hermètica. No obstant això, el contingut de les capses de *L'anell de pedra* havia de ser ocult. L'espectador havia de quedar immers a l'espai de l'anell i no disposar de cap altre referent més enllà de la muralla circular de pedra, el terra i el tapis blau del cel. Les ocultacions operen, especialment, a l'escenari dels pensaments, on queden representades les realitats variables, i l'activitat de la ment cerca un camí de coherència i continuïtat. Aquí, en el flux inestable de les imatges, *L'anell de pedra* substitueix la irresistible presència de Déu i queda instal·lat com una idea que varia subtilment el somni i els signes d'allò religiós en una figura material estable.

Vistes les meves motivacions, per sentit comú, voluntat i prudència, ja fa temps que em veig implicat al món de les formes. Les passions que crea l'escultura i els dubtes que segrega em van proporcionar una flaire de bogeria agradable que ha estat el perfum que ha proporcionat un sentit especial a la meua vida, el mateix aroma em va decidir els perfils bàsics del tema. *L'anell de pedra*, però, portava anys rondinant al meu cap, des que feia les sortides al camp amb una càmera fotogràfica al coll i enregistrava tot allò que presentava una idea nova, des que feia els gargots al terra, a la platja de Castelldefels, entre l'arena i l'aigua per a il·lustrar els conceptes sobre el temps, 1974-75, *Espai mínim*, 1978-79, les *Arquitectures pòstumes*,

1978-79, *Destí* 1986 i els anells amb pedres, pals, herbes o llaunes que he realitzat de manera continuada fins al 2001.

Ara, després d'alguns anys de treball dedicats a la sèrie de les *ocultacions*, ara que conec una mica les estratègies de l'omissió, de l'escamoteig i l'ocultació, veig amb ironia la insignificança i innocència dels déus humans, que eren enganyats, amb la cobertura d'una simple pell que amaga i simula allò inservible, amb la mateixa facilitat que ho són els homes. Ara podem saber, per mitjà de la física, que el contingut últim de la realitat estètica és una campana de ressonància inaudible, una llum que s'escapa a la mirada, un perfum que s'escampa entre les partícules de l'aire i es confon amb el de les plantes. El contingut últim de la realitat estètica és una paraula amagada al mateix buit de la matèria. S'obre, així, una porta infinita a la ironia i al simulacre i, naturalment també, a la literatura, a la transcendència que aquest espai aporta i a la poesia de les coses. Ara, els déus no poden ser enganyats, ja no els queda cobertura, tot és en el no-res que flueix entre les esquerdes de l'instant. Ara, tot és un parany a la mirada al qual, encara, ens hem d'habituar. És per aquest motiu, per haver despulat la meua feina d'objectivitat, que crec que és en la cara oculta de l'obra on queda implicat el missatge. És en aquest espai ple de misteri on el no-res s'expressa, on, en última instància, s'ha de representar l'espectacle de la soledat i la queixa. Al cap i a la fi, és en aquest espai on queden presentats tots els móns possibles, on es forma la realitat que veiem i el significat queda desplegat. És en aquest escenari d'absències i de creixement infinit, on la nova mirada humana ja està fent ontologia per mitjà de la ciència i les noves tecnologies.

En aquest escenari, l'ocultació s'ha de considerar com la creació d'un espai on les seves variades excepcions no són presents com a metàfora, sinó, més aviat, com a realitat; com els camins que es bifurcaven a cada instant i en cada cruïlla deixaven el seu

senyal, com les imatges mentals que també juguen a presentar-se i a ocultar-se en la presència virtual de la memòria, com si d'una capsula misteriosa es tractés, capsula que té la qualitat de ser oberta i tancada, finita i infinita, opaca i transparent. En aquesta realitat contrafeta he volgut aprendre a viure en la morfologia del canvi i la incertesa. En tots aquests temes he cercat aspectes molt concrets, he utilitzat formes poc elaborades per tal de trobar els fils interns i variables de determinades conductes humanes, he intentat definir el trenat de les idees que s'anaven definint al pensament.

Encara que a les obres s'experimentin canvis, ruptures d'actuacions que semblen contradictòries, sempre he tingut uns referents més o menys estables. Referents que prenia, com ja he dit en tantes ocasions, de les experiències i observacions a la natura. La natura i els seus referents han dictat el camí a seguir i també han modelat el fet de viure en conformitat amb determinats valors senzills, que podríem anomenar arquetipus primaris. Comprovar la tensió que es crea en assenyalar un cercle o sentir la gravetat de la pedra central que tanca l'espai d'una portalada és una experiència que ens uneix, per un instant, a les forces de la matèria. Així mateix, el fet de rebre el poder hieràtic d'una pedra clavada al terra, observar com ordena tots els referents caòtics del seu voltant, la sensació d'immensitat que produeixen les ones del mar, també ens hi uneixen. També l'horitzó al desert o, més senzill encara, la serenitat d'un rostoll de blat als Monegros ocupat per les arquitectures de palla, muralles daurades i càlides, tombes efímeres que estan unides al temps circular, cada any són al paisatge, noves com les plantes. Impressions vives s'extrauen de la llum que s'amaga en una cavitat al terra, en un pou, en una cova, en la superfície de l'aigua... Totes elles han format les bases del pensament que he volgut portar a les obres.

D'aquestes observacions ha sortit la sèrie de les *ocultacions*. Vaig comprovar que la realitat és un immens enigma, que

sedueix, justament, per allò que mai acaba de presentar. Segons ho entenc, aquests pensaments i el discurs que se'n deriva quedaven justificats en l'actuació del taller i a l'espai intern de l'escultura, pel que no tenien un interès especial en la lectura de l'obra. Més aviat al contrari, pensava que els signes, les forces dèbils que ha d'emetre l'art, havien de quedar fora, entre les seduccions que transpiren les seves circumstàncies. Ara, però, em veig obligat a fer una teoria de bocins, d'imatges i moments diferents, que ha de donar una direcció a aquestes circumstàncies; una teoria, en certa manera, apedaçada, feta amb la tècnica del *bricoleur*. Empalmar fragments d'idees disperses, algunes perdudes entre els papers i la pols del temps.

En art és important que el pensament experimenti les diferents realitats estètiques que presenta la configuració del món espiritual. També s'han de tenir presents els models d'anàlisi i els coneixements que desplega l'època. No només són importants les d'idees formals, ho són també la intuïció rica en experiències, les sensacions i recursos expressius i, sobretot, la lluita contra les conductes convencionals. Fer ús de la llibertat amb coherència implica claredat d'idees, simplicitat en les formes i dubtes en l'actuació professional, ja que és aquí on neix l'espai de la incertesa, una forma d'avançar i tornar en la pràctica artística, d'actuar de manera oscil·lant, en la correcció permanent, en l'ajust de les expressions a les observacions intuïtives. Com diu Salvador Pániker, *una manera retroprogressiva de viure*.

Per a crear ordre en el caos del pensament, entre la pluja incessant de les idees, necessitaríem una disciplina que no s'avé massa amb el tarannà del creador. De fet, en la realitat pràctica, produeix vertigen tan sols de pensar-hi. Entrar en la dinàmica de l'ordre estricte és simular la figura de Déu; en canvi, viure entre el plaer de l'oscil·lació, en el ball i la bifurcació de les idees, és apassionant. Jo, com moltes altres persones, sóc una figura del caos, del

desordre mental, de l'aventura directa en aquelles àrees del pensament on tot és nou i les realitats estètiques que afloren són misterioses i desconegudes. En el fons de la qüestió, m'agrada sentir-me en un món que té múltiples portes entrelligades. Vivim en un espai en forma de laberint, un espai que ens permet esbrinar els seus misteris utilitzant procediments no racionals com la intuïció o el saber natural. Un món on hi ha espais només accessibles per mitjà de la imaginació, del joc simbòlic que transcendeix la realitat. Realitat estètica arrelada a l'ànima humana, realitat que obre la dolça bogeria del poeta i presenta en l'obra la seva veritat com una epifania. Jung afirma en la presentació del llibre de les mutacions, el *I Ching*, que hi ha persones capaces de fer una lectura dels signes que es desprenen de l'aire, que poden descriure amb precisió els registres per-



El MEIAC va organitzar *Alen da agua*. Projectes de tota mena van ser exposats en una gla gegantina riu avall. *La memòria de l'aigua*. Puente Ayuda. Portugal, 1996

durables que els moments han deixat en el rostre de les coses. Aquestes persones són capaces de saber quina era la posició del sol, la lluna i el signe del zodíac d'un individu només mirant-li la cara, sense saber-ne el dia del naixement.

*Existen conocedores capaces de determinar, sólo por el aspecto, el gusto y el comportamiento de un vino, el año, su origen y la ubicación del viñedo. Existen anticuarios capaces de indicar con exactitud casi pasmosa la fecha, el lugar de origen y el creador de un objeto de arte o de un mueble, sólo con mirarlo.*³

L'art no té, actualment, cap altre valor que el d'una mena d'agnòsia especial, un coneixement intuïtiu que aflora en l'obra, una mirada directa a la cara profunda i misteriosa de la realitat estètica, experiència que, en ocasions, arriba a constituir un abisme entre el pensament i la natura. L'obra d'art ha d'aportar un saber especial que ens permeti prendre la imatge del món i apropar-nos a l'home i les seves vivències, a un rerefons espiritual que és present a la natura. Sabem que una pedra és una pedra, i no cal mirar més enllà d'aquesta realitat. Però una pedra també és una caixa, una caixa tancada que manté ocult un misteri, quelcom que desconeixem. Al seu interior hi ha una memòria implicada que cal mirar com si l'existència fos representada en la seva cara oculta. Desvelar aquesta realitat no ha de ser, necessàriament, important. Sí que és fonamental, però, l'actitud de recerca, el desig de descobrir. És important la llibertat que ens permet humanitzar la pedra i convertir-la en la capsula de l'ànima. Les eines de la imaginació són tan hàbils en la creació d'il·lusions que ens han de permetre obrir la pedra i descobrir què hi ha en el seu interior, observar totes les coses que ens pertanyen i que són escrites, impreses en la seva memòria i, després, tancar-la amb cura i fer un somriure amb certa complicitat.

5.3 L'enigma i l'ocultació

Si la pedra de la Meca, la Kac'ba, conté algun déu al seu interior, trenquem-la per la meitat i ho sabrem, mirem en el seu rostre i juguem als daus amb la seva ambigüitat. Si una pedra comuna no ens diu res, observem-la com si fos un tresor, com si fos la llamborda que va fer esclatar l'inici de la revolució de Praga. Si en un reliquiari qualsevol s'amaga alguna divinitat, fem el mateix i sortirem de dubtes, i si un clau vell i vulgar cau a les mans, mirem-lo com si es tractés d'un clau de la creu de Crist. Si una obra d'art corre el perill de ser elevada als espais de la divinitat, al museu reliquiari, donem-li la volta i mirem-la per darrera. Mirem més enllà de la tela, pel forat que ens va obrir Lucio Fontana, mirem el sol de cara fins cremar-nos les celles. Aquí, en la part amagada darrera de l'evidència, en el revers de l'obra, a les ocultacions i omissions, en els oblits, és submergida una part important de la realitat, la mental, que és fabricada entre pensaments oscil·lants, incerteses i fatigues. L'enigma sempre es troba en la contemplació passiva del misteri del món i desapareix quan l'acció l'obliga a ocultar-se darrera la idea; aleshores fuig de la llum del pensament i deixa espai per a la ciutat de l'home.

La seducció dels espais tancats, dels rituals en silenci, dels actes testimonials sense testimonis, ha estat una de les atraccions que he treballat amb més insistència. En certa manera resultava d'allò més fàcil, podia fer qualsevol cosa sense que el rubor em tapés de vergonya la cara. Les pedreres, les coves, els pous, les portes, les finestres, els camins... totes les idees sobre aquest tema han sobreviscut fins a la sèrie *Ocultacions*, que vaig iniciar a finals de 1987 i encara treballo. A finals dels vuitanta, foradava el ventre de les pedres per deixar al seu interior l'evidència del no-res, allí quedaven obertes les idees més agosarades, esberlades i teatralment buides en un espai sense referents. Més tard, per motius que explicaré al seu moment, aquests espais els vaig ocupar i, posteriorment, tapar, convertint-los en caixes

que contenen elements significatius de determinades reflexions. Veritablement, la seducció de les formes sempre m'ha deixat indiferent. Allò que m'interessava era el ventre de les coses, la cara oculta de la forma, la implicació de la seva ànima i els camins que havia de seguir per aprendre, per atrapar l'enigma, que és sempre en la cara fosca de la realitat. La vida també es compona de rituals d'aprenentatge, el més seductor dels quals és aquell que esdevé en contacte amb la natura. Ritual que connecta amb el sagrat o amb les forces dèbils que reverberen de la matèria, forces que s'amaguen darrera de cada pedra, de l'aigua, de les muntanyes o d'una paca de palla humil. Un ritual continu sense intencions ni gratituds devotes, al marge de tot teisme, ja que mai he trobat el just dipositari per a administrar els sentiments religiosos de la humanitat. L'experiència religiosa s'extrau de la natura i no només pot ser interpretada vivint-la en nosaltres mateixos de forma directa. Fer una lectura de les energies dèbils que desprèn la natura és reconstruir la imatge del món espiritual, és proporcionar forma estètica a un sentiment que genera cada època, és reconstruir la realitat. Si recordem les paraules de María Zambrano, les forces dèbils són presències de la llum interna de les coses.

*Luz como atmósfera, como medio declarante, donde las cosas, es decir, la realidad aparece (...) Es antes que la aparición de un dios o de varios, la aparición que hace posible que todo aparezca; la aparición de la luz.*⁴

Conceptualment, la idea del pacte, l'aliança amb la natura feta a la cara oposada de la matèria, a l'espai on apareix la llum primigènia, és també una ocultació impossible, atesa la dificultat intel·lectual d'arribar-hi i la impossibilitat física de treballar en aquest espai. Sembla que la idea presenta certa inclinació metafísica, una tendència que la ubica aferrada a la fe. Es podria interpretar que es tracta, més aviat,

d'un pacte amb el sagrat, una relació animista connectada amb el món espiritual, que d'un pacte amb la natura, però no m'agradaria que s'interpretés així. Les pedres imposen el seu discurs al marge de totes les consideracions teosòfiques i la seva presència en el paisatge és un senyal que ens invita a reconstruir la idea que en tenim. La forma desprèn una allau de signes, una presència física amb memòries implicades que cada persona ha d'interpretar o valorar, encara que sigui amb indiferència. Ernst Fischer planteja la qüestió de la necessitat de l'art i presenta el món com una realitat que cada generació ha de valorar partint d'observacions ja fetes. Reconstruint-la, hem de proporcionar forma mental a la pedra i als secrets que desvela, cada persona ha de figurar-se el món entre les vores d'allò que pensa i la relació que troba amb la pàtria mítica, amb la idea de l'origen. Fischer cita una frase ben oportuna de Hermann Broch:

*Mito es la Naïveté de lo primitivo, el lenguaje de la primeras palabras, de los símbolos originales que cada época debe descubrir de nuevo por sí misma, es la concepción del mundo entero convirtiéndose en imagen indivisible.*⁵

5.4 La pedra i la cova

En un dels viatges que vaig realitzar a la tardor de 1974, de camí a Reus i a casa de la meua dona, vaig trobar una petita cavitat a la vora de la carretera del Vendrell a



La memòria de l'aigua. Riu Ebre, Amposta, 1995

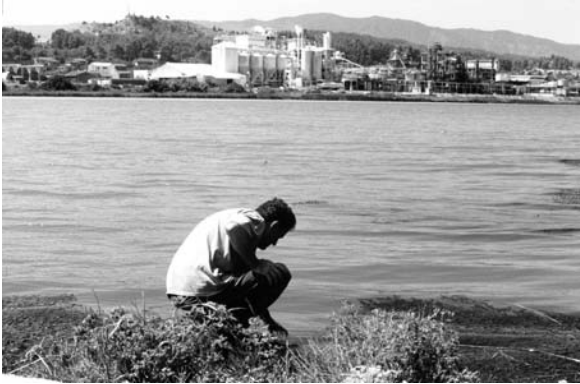
Valls. La cova era feta en una pedra tosca, com de formigó, i el temps i l'erosió que l'acompanya havien fet desaparèixer els rastres de les eines. D'aquell petit espai van sortir preguntes que encara no han trobat resposta. Allí van presentar-se temes que he treballat en tots aquests anys. Després de moltes divagacions, he arribat a la conclusió que són motius eterns que cada persona ha d'experimentar i pensar per ella mateixa. La utilitat de la cova era poc clara. Devia servir, en cas d'urgència, de refugi a algú o, potser, de cambra per a tenir-hi el menjar i l'aigua a la fresca. El vent, la pluja i la pols havien deixat una coberta de terra ferruginosa i ocre. Al mig del lloc, de l'espai arrodonit, hi havia una pedra de petites proporcions que feia de centre i de seient. Vaig estar una estona llarga mirant aquell espai ocupat per la pedra: l'omplia d'una significació indefinida i, aparentment, no semblava tenir-ne cap. Era una situació mentalment còmoda, no hi havia res a pensar, tot era simple i



Memòria de l'aigua. Amposta, 1990. Vidre, aigua de l'Ebre i aigua del mar.

transparent: un forat i una pedra. Després d'observar la tensió simple d'aquella escenografia, vaig fer-li una fotografia sense gaires preàmbuls. Com podreu comprovar més endarrera, pàg, 56-57, la imatge enregistra una pedra instal·lada al mig del forat ocupant-lo sense estridència, però la tensió que va provocar en mi encara no ha desaparegut. L'espai era tibant per la presència de la pedra instal·lada al seu escenari, al mig d'una pregunta carregada d'incertesa, d'un buit de resposta constituït per la pedra. L'espai que s'havia obert a la roca era ocupat per un senyal insignificant, senyal que l'omplia, creant una imatge plena de suggeriments, d'enigmes i de misteri.

Per a la segona fotografia vaig enretirar la pedra. L'espai va quedar totalment buit i es presentava a la mirada com una presència neguitosa. Ara la cova era buida, l'espai mostrava la seva qualitat enigmàtica presentant allò que a la mirada no li és possible de captar. La meva ment, però, vibrava en un registre que no havia d'oblidar. Havia quedat atrapat entre les imatges del temps i mai em podria sostroure de l'experiència de conjunt. Tot era imprès a la meva retina i alguna resta, algun senyal de la pedra que abans havia habitat la cova, ara era present a la memòria. Determinades imatges queden gravades, fereixen l'espai pla de la memòria, i la pedra havia deixat al pensament una nafra incurable, o potser tot allò només era una il·lusió dolça. És cert que la vivència del fet no és transferible, l'instant ens pertany com una herència personal, de la qual no podem desfer-nos mai. Ara, per més que intenti narrar els fets amb la màxima cura, amb la màxima precisió de la paraula, sé que no despertaré en el lector més que un interès relatiu, sempre lluny dels pensaments que vaig experimentar i generar en aquell instant. Tanmateix, el lector potser tindria una experiència semblant si contemplés la *Capilla turkana*, una de les obres que manté una correspondència directa amb la cova i que descriuré al final de la tesi.



La memòria de l'aigua. Flix, 1995

L'absència d'allò que abans era el contingut de la cova va ser després una necessitat a la mirada. La imatge formada a la ment era una realitat del passat que després es manifesta en la forma d'una presència virtual dels records. La pedra que va buidar la cova era la presència d'un espectacle en silenci, d'un espectacle que tenia un poder extraordinari sense propòsits; allí em trobava amb l'emissió d'un missatge dèbil, sinuós al pensament i ocult a la mirada. Vaig pensar que al seu interior hi havia un secret amagat des de feia milions d'anys; des de l'origen del temps la matèria havia guardat els rastres del seu transitar en un procés de formació que m'implicava, i allí havia deixat el seu patrimoni com un pergamí antic que n'explicava la procedència. Com amb l'impuls de l'inici del món, a l'interior batejava incansablement el cor de la realitat material i deixava anar un alè que assenyalava clarament la direcció del temps.

El valor espiritual que desprèn la realitat estètica és en aquesta direcció, és en la intenció que identifica la pedra com alguna cosa pròpia; la seva memòria i els seus mecanismes interns són també els nostres i les lleis que governen la realitat física condueixen silenciosament el batec espiritual dels homes. El cos humà també és submergit a les lleis de l'univers, pel que la comunicació directa és possible i desitjable. Allà, a la pedra, s'han tancat les pàgines d'un temps antic que es guarden en perfecte equilibri, ocultes i misterioses als ulls, però

també implicades en la matèria que conforma el cos. Per tant, en certes ocasions, esdevenen espais habitables, són memòries que poden ser reconegudes i identificades.

A la petita cavitat, la memòria actuava tota sola i trobava la presència buida com l'evidència de la desocupació. L'absència era la protagonista d'aquella tensió entre allò que els ulls veien i allò que el pensament recordava. Els ulls, de vegades, observaven una realitat i, en ocasions, l'altra. El pensament cercava relacions entre el món on les coses eren visibles i aquell on l'absència, la memòria, la història, la intuïció i el desig ho governaven tot. La presència del no-res era absoluta, però a la mirada li eren negades les restes d'una imatge que era present des del record. Els ulls estaven habituats a mirar les presències de l'instant i no pas a captar les causes i els processos que configuren el flux de la realitat: aquell instant va ser molt llarg, encara ara en resta una remor de fons.

A les imatges que hi són presentades a la percepció, el pensament aporta tota la informació i, en moltes ocasions, intenta reconstruir l'absència d'alguna de les parts que falten. Aquesta és l'aportació fonamental de la teoria de la Gestalt. En el cas de la cova, la memòria intentarà fer visible la pedra a partir dels petits senyals que resten a l'espai. La forma es presenta aquí com una absència, com un record que desencadena un seguit de sensacions. El pensament inicia el seu procés amb una mancança, en un hàbitat de reverberació dèbil, i allí cerca incansablement una realitat que ja només pot ser il·lusió. Ara, el silenci és present com una realitat que es deixa sentir i forma una dependència, en el millor dels casos tova, subtil i misteriosa, on es justifica la recerca del sagrat i del valor sublim de la realitat estètica. Aquesta dependència ens ha creat un espai sensible, ple de valors espirituals i obert a l'evolució de la consciència. En aquest espai, en la seva buidor, en el seu escenari vibrant i desèrtic, sovint volem justificar la natura de les creacions. Com a les muntanyes més altes

de la terra es guarden les neus perpètuas i, amb elles, la puresa de la llum i del blanc, en aquest espai volem guardar les essències de les idees que encara no han estat manifestades. La subtracció de l'objecte ha deixat sense suports el pensament i aquesta circumstància se'ns fa misteriosa, ens interroga i, de vegades, se'ns presenta insuportable. Alhora, però, pensem que és una reserva pura on encara no poden entrar les paraules.

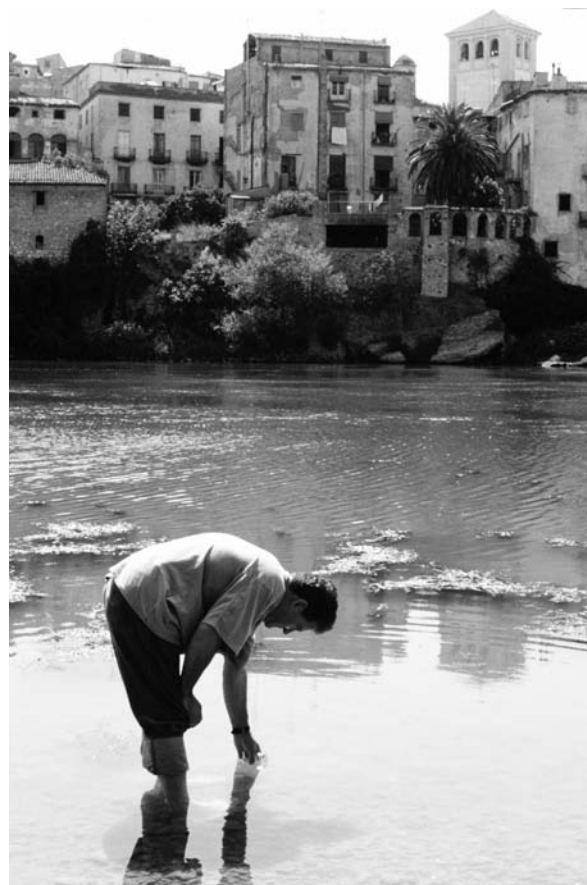
Amb el regust i la sorpresa d'aquella experiència, que havia relacionat amb un tema que aleshores treballava, vaig continuar el viatge. No gaire lluny, hi havia un camp de ceps esporgats recentment. Els sarments eren per terra, amuntegats en feixos, desordenats, i tota la impressió era que aquell desordre tenia una funcionalitat, una lògica interna. L'atzar també tenia un ordre, els ceps eren tots diferents però formaven una unitat. La terra era variada en entonacions però també creava unitat. Les coses es presentaven en un ample escenari ple d'harmonia que vibrava, tot ell, sota la llum del sol del matí.

L'ordre i l'espai de la cova em van presentar el misteri, la qualitat poètica de l'absència, i els sarments, amb el seu desordre, em van assenyalar una desunió, una voluntat interna cap al desordre. El seu agrupament, l'entonació de la terra, la il·luminació i la vida arreu revelaven, però, ordre i, sobretot, presència implicada i comuna en relacions múltiples. Quelcom governava tot allò que no era evident als ulls i no deixava rastres formals; deixava sensacions que encara tenen vigència. Vaig trobar que eren imatges contraposades, semblants a les que havia assenyalat al treball sobre el concepte de l'espai i el temps. La presència del no-res era en aquelles coses que saturen la mirada i passen a l'espai amnèsic de la memòria. Els ulls nien, ara en l'una, ara en l'altra realitat i el pensament cerca relacions entre els dos costats de la frontera. Però l'absència en la imatge real és presència a la memòria i, per tant, ordre que ho governa tot en la realitat

mental. En un moment de recerca, de trobada interior, és molt comú arribar a la substància última de les coses, a l'expressió neta en el llindar de l'última frontera. En aquestes circumstàncies és on apareix el concepte nu i orfe de forma, on no és necessari cap construcció, on les idees queden com a suport principal de l'obra. En aquest sentit, s'expressa Eugenio Trías amb certa rotunditat:

La nada, pues, establece un relativo predominio con vocación de absoluto, anudando el núcleo físico de las cosas y produciendo, como relevo de lo físico, una orbe de significación en la que solo tiene cabida la cadena significativa y la subjetividad prendida a ella.⁶

5.5 Ètica, mística i estètica en l'obra d'art



La memòria de l'aigua. Gallur. 1995



La memòria de l'aigua. Badajoz, 1996

Per tal de proporcionar una explicació raonable a allò que habita a l'interior d'una pedra, entre l'escorça dels arbres, les fites o a la cova, em serveix la idea de l'experiència estètica entesa com una realitat a descobrir. Hauria de puntualitzar que en les meves intencions artístiques sempre he volgut atrapar en l'obra, presentar a l'experiència estètica, allò que desprenen les coses, però trobo una diferència singular entre el que fa l'home i allò que exhala la natura. Si considerem que tot pot tenir interès estètic, arribarem a la conclusió que la història de l'art ja és acabada i no podem exposar res que presenti, amb millor qualitat, les variables expressives del món visible. Insisteixo, la realitat del temps es doblega sobre ella mateixa i, com un laberint plàstic, s'embolica en l'aire de la seva pròpia dinàmica, queda per sempre amagat en la seva substància; aquesta realitat no és visible, però irradia el seu perfume. Interpretar-lo ha estat la meua feina i allò que anomeno realitat estètica.

El temps presenta la possibilitat de tornar enrera, de girar la moviola en direcció contrària i desdoblant l'ordre del passat com una serpentina després de la festa. Tanmateix, però, hi ha la possibilitat de fer una lectura instantània per tal que tots els temps es presentin alhora, com una fusió d'imatges. És molt probable que el passat es doni a cada moment, que totes les memòries siguin expressades per a configurar allò més simple, que tota l'arquitectura de la creació sigui present a cadascuna de les petites maniobres de la natura. Tot és al

marge de la nostra comprensió, com una revelació que es manifesta al marge de la intervenció del pensament humà.

Veig el temps com una fotografia que es reproduïx a l'infinit, sempre lligat a la seva contingència, contemplant que allò que canvia són les seves produccions. El temps sempre s'abalteix plegat amb la dimensió passiva de l'espai, però tots dos esperen una epifania contínua que es revela en el lllindar de l'assistència. Escriu Roland Barthes a la *Cámara lúcida* sobre la condició de la fotografia:

*Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, están marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están plegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios.*⁷

El comportament de la matèria i el seu plegament com a memòria es deu a què el temps ha quedat implicat en la seva dinàmica. Aquesta observació de Barthes és paral·lela a la reflexió estètica que presento en el capítol sobre el sagrat, les hierofanies i les forces dèbils. Barthes estudia el lligam interior entre la imatge i el referent que la forma, descriu com el temps queda congelat en les presons estàtiques de la fotografia. Tot el contrari passa en la memòria de les coses, aquella que explica David Bohm i anomena ordre implicat. Escriu que en les coses que veiem hi ha un ordre explicat (desplegat) i un ordre implicat, immanent. De fet, en l'art contemporani es troben aquestes dues posicions, l'art que explica i representa i aquell que implica i presenta. Per a Bohm, el mecanisme del món, el moviment dels planetes, les galàxies i l'expansió de l'univers, per exemple, són l'expressió de l'ordre desplegat, i les lectures que oculta, la memòria plegada en cadascuna de les partícules, els processos del temps recollits en el seu potencial creador, ho són de l'ordre implicat. En l'ordre

implicat, les nocions de temps i espai no tenen sentit: una particularitat qualsevol, una pedra, per exemple, porta implícita la totalitat, tant pel que fa referència a la memòria que organitza la matèria, concretament la capacitat d'estructurar-se com a pedra, com pel que fa als processos més propers, la vida. En ella ens trobem submergits i percutits per un ritme frenètic que ens empeny en una direcció que ens condueix, aparentment, en un procés d'evolució continu cap a la creació de consciència.

Aquest punt de vista m'ha confirmat algunes de les intuïcions sobre les immanències ocultes, allò que s'amagava a la cova o la memòria activa de la realitat material que desplega el seu alè com una epifania davant de la mirada. El sistema és global i dinàmic, mai no deixarà de sorprendre'ns amb les seves produccions. Allò que veiem a cada instant és una imatge que descarrega sobre la percepció i la consciència tot l'arxiu de la història i els signes de la seva existència doblegada sobre ella mateixa. En la fracció d'un instant, el món s'il·lumina davant la mirada i és la capacitat de lectura que perfila, ordena i llegeix els signes implicats que reverberen de la matèria.

Un ejemplo más sorprendente del orden implicado puede demostrarse en el laboratorio, con un recipiente transparente, lleno de un flujo muy viscoso, como la melaza, y equipado con un rotor mecánico capaz de removerlo lentamente, pero en todo su volumen. Si dejamos caer una gota de tinta insoluble en el fluido y ponemos en movimiento el aparato, la gota de tinta se irá transformando en una hebra que se irá extendiendo en todo el fluido. Al final aparecerá distribuida al azar y se verá como una sombra gris. Si a continuación hacemos girar el rotor mecánico en dirección opuesta, la transformación se hará a la inversa y la gota de tinta aparecerá de repente reconstituida.⁸

L'ordre implicat emet eternament els seus signes, irradia una vibració que recull la melodia del temps, les coses que han passat, les situacions que hem viscut, els misteris que s'han format. Com la pell d'un arbre, el llit d'un riu, el perfil de la muntanya, a cada segon que passa, la seva realitat és diferent, cada partícula modificada hi deixa un rastre imperceptible, però implicat en la història particular. Tot té una forma autoreferencial; com les obres d'art més reeixides, cada paisatge és una creació autosostenible, en un procés de transformació contínua. Ara, la ciència ha presentat alguns territoris ocults a la mirada, la textura lluminosa on es forma la matèria i és justament en aquest lloc on es bifurca la realitat en partícules i ones, on es pot intervenir conceptualment i amb certa ironia per a aportar solucions espirituals al marge del rostre daurat de Déu. És l'espai on es presenten totes les cares del misteri, on tots els móns es manifesten a l'instant i, també, on reverbera l'alè de l'eternitat, és el territori del nòmada per fer l'obra. Ara torna a tenir sentit parlar d'una valoració mística de l'art, ja que la ciència ha desbrossat una part del misteri de l'origen, ha presentat la doble personalitat de la matèria i ha trobat relacions entre les antigues filosofies budistes i el model occidental del món.

De la manera més contundent, Lao-Tse va explicar aquest valor ocult i poètic en el *Tao-Té-Ching*.

Aquello que miramos y no podemos Ver es lo simple. Lo que escuchamos sin oír; lo tenue, Lo que tentamos sin asir, lo mínimo, Lo simple, lo tenue, lo mínimo, se conjugan en Uno. Este, Revelado, no deslumbra; oculto, no pierde luz; Infinito, no puede ser definido; Retorna a la no existencia; Es llamado el misterio.⁹

El saber intuïtiu no deixa mai de sorprendre. Els ulls de l'ànima poden mirar tant o més lluny que els telescopis més

complexes. La ciència ens presenta les investigacions més sofisticades sobre l'estadi d'evolució química, el període de formació prebiòtica, l'evolució posterior dels sistemes biològics. Ara, la física quàntica presenta un riu de relacions plenes d'incertesa. Tots els processos de transformació estan lligats en el flux continu de l'energia que cerca diversitat, permanència i evolució. Aquest procés ens lliga per un fil prim, el de l'assistència. Aquests principis es troben en la formació de matèria, en l'estructuració dels primers polímers, que són la llavor de la vida, i en la creació de cèl·lules que poden autoreproduir-se i crear sistemes tan organitzats i complexos com els éssers humans. El pensament humà actua de forma similar a tot el procés material i produeix una allau d'hipòtesis i idees que cerquen la millor resposta a cada instant: és el pensament, al cap i a la fi, qui observa el procés creatiu de la matèria i gaudeix i crea la realitat estètica.

Com és natural en l'activitat d'un escultor, és d'esperar que l'obra feta sigui una resposta espiritual, un senyal de referència personal, un compromís estètic en les aportacions realitzades i, si és possible, un senyal col·lectiu que aporti llum a la tenebra. Una obra reveladora és aquella que presenta amb el màxim interès una veritat en ella mateixa i una presentació de l'enigma implicat com expressió viva de la cultura. Sovint trobo una relació important entre les reverberacions enigmàtiques que presenten algunes obres d'art i el valor auràtic i misteriós d'alguns indrets naturals. Allí es manifesta la saviesa que habita en l'ordre implicat. La natura sempre és indiferent a les nostres percepcions, però actua incansablement sobre el rostre del món; llei dels canvis que es presenta com l'acció del temps, com la pluja daurada del creador.

Atesa la necessitat d'aclarir la noció de força dèbil, faré ara un recorregut succint sobre el model de realitat que ens presenta la física en la descripció de les partícules



Ocell que mira les figures d'una església en una plaça petita, Tàrraga, 1984. L'escultura va ser feta amb planxes de fang molt primes. Tenia una alçada de 220 x 080 x 075 cm. El dia de carnaval un petard i un nen, van definir totalment la seva existència.

atòmiques, les estructures moleculars i la genètica. Tot plegat és fora del meu abast i tan sols puc aportar-hi alguna preocupació, alguna nota autoritzada que il·lumini allò que tan sols és una intuïció personal. Aquesta preocupació ha de justificar els principis i les idees d'una forma d'aprenentatge, una escola de formació estètica que cerca les raons profundes entre els signes de la

natura, que presenta, en la seva observació, una realitat nova a la mirada. És ella, la natura, que ha de formar-nos en una disciplina oberta que ens integri en una activitat comuna i relacionada amb altres camps del saber: actituds de reconciliació, intercanvi i disciplines compartides que tracen el camí de la postmodernitat.

Les ciències actuals obren portes inèdites al pensament i a l'estètica, i presenten la possibilitat d'una interpretació unificada de la realitat que substitueixi la fragmentació. La nova situació ha creat un espai important de debat entre la física per un cantó i la filosofia, la religió i l'art per l'altre. D'aquest debat n'emergeix una visió diferent del món, una realitat complexa, integradora i dinàmica, on totes les interpretacions possibles són obertes i on tots els recursos expressius són susceptibles de ser emprats.

El teixit de l'univers, les seves autoorganitzacions, els processos de complexitat i diversitat, han format la vida a la terra amb uns mecanismes de conservació, evolució i invariància semblants als que experimenta la matèria. Així ha estat des de l'inici dels temps i és per això que hem nascut vius, animals que acumulem saber. Si per un instant pensem que pot haver una similitud entre el comportament general dels sistemes físics i el funcionament particular de la ment humana, veurem com es crea una mena d'emmirallament simètric entre el món i nosaltres. El pensament se situa en un marc universal sense límits definits i troba lligams interns amb les forces bàsiques de la matèria. Aquesta connexió és dèbil però suficient per a comprovar que el nostre cos i la consciència que l'habita són part de la mateixa cosa i que, per un instant, es troben en comunió i no en litigi.

En el procés de formació de les coses i els éssers vius, en el camí d'assumir major complexitat organitzadora, la matèria ha creat també la memòria reflexiva; la intel·ligència que habita el món és part de la nostra intel·ligència. En el moment actual, de

revolucions tecnològiques espectaculars i d'evolució ràpida en la comprensió dels mecanismes de l'univers, podem intuir que s'està experimentant un canvi important en el paradigma de la humanitat. Aquest canvi ens pot conduir lentament a un estat superior de consciència. Hem de considerar que la saviesa també cerca la seva llar espiritual, com la vida cerca el suport material per a produir-se. La ment humana és la caixa del saber que, sense descans, fa un assaig de realitats mentals, les religioses, les estètiques i les ètiques es troben plegades en una mateixa preocupació; revelar allò transcendent que habita en nosaltres i crear espais de reconciliació. Si tenim en compte les aportacions que ha fet la física moderna i l'apropament espiritual i cultural d'orient i occident, sembla que la humanitat està trobant un fons comú entre les diferents maneres de pensar i sentir, que s'està orientant cap a una nova forma d'organització, en una comunitat de nacions que col·laboren en una realitat comuna. Aquestes són unes circumstàncies molt valuoses per al pensament emergent que, a la llarga, faran canviar els signes, les interpretacions i la mirada de la humanitat.

Cada dia crec més en la importància de trobar punts de contacte amb altres camps del saber, encara que siguin disciplines tan diferents com l'estètica i la física. De la interrelació entre les diferents realitats, de la suma de coneixements, ha d'emergir necessàriament una mirada renovada i una espiritualitat especialment afectada per la seva ascendència material. Tan sols podem



La memòria de l'aigua. Badajoz, 1996



La memòria de l'aigua. Entre Remolinos i Casetas, 1995.

entendre el concepte del buit material com una singularitat mental. Tan sols hi podem accedir des d'una actitud conceptual. Allí podem crear un nou tabernacle per a adorar l'absència de Déu. Aquesta és una situació teòrica no exempta de fe, escenari que no canvia gaire la bella visió del món. Tanmateix, si el tabernacle teòric el portem al camp d'actuacions humanes, si l'acostem al món de la nostra dimensió, la qüestió canvia radicalment: la pedra de la *Capilla turkana* ja no és Déu, és una massa de matèria que ens permet d'emmirallar-nos-hi i trobar-nos en el seu silenci amb l'energia que n'emana, a fi de sentir i humanitzar un llenguatge que és eminentment físic.

L'espai sense alè, que descansa sobre el paper en blanc en el qual es presenta la realitat estètica, té punts de contacte amb el moment de l'origen. M'agradaria que s'entengués la definició del concepte que he expressat abans com l'acte ritual que commemora aquell instant. En termes físics, l'espai buit és un espai mort on no hi ha res

que permeti de comunicar-se. En el cas que presento, s'ha d'entendre ben al contrari: el buit és totalment ple de significat, ja que la persona que mira el seu interior l'omple amb la seva intenció. El buit és l'escenari per conrear la capacitat simbòlica del creador, el tabernacle per sentir l'alè de l'origen. Si volem entendre el concepte, hem de portar la mirada cap a una idea mítica i originària; la formació del món segons les teories actuals. A l'origen no hi havia res; eren totalment absents les presències materials que ara configuren el món. Però aquella situació encara és present, va quedar implicada, memoritzada en totes les performances que realitza l'energia-matèria.

En aquest escenari de dimensions universals s'amaga la intuïció creadora, que es manifesta arreu com una ressonància que ens comunica profundament i ens diu que som part de l'alè d'aquell instant. Cal entendre, en efecte, que ja a l'espai de l'origen tot era potencial i, per tant, ocupat per un patró de conducta unitari i sense fissures, per un mateix pensament que fa possible que una memòria fòssil, dissolta entre les pedres i les coses vives, es comuniqui encara amb nosaltres; pensament de pedra que ara també podem trobar a la *Capilla turkana* i en la senzilla forma de *L'anell de pedra*. Aquí, la intuïció religiosa va revelar un arquetip universal, la presència de Déu, que, pels humans, no ha estat indiferent fins ara. Tot el seu repertori simbòlic ha estat la manera de presentar una realitat que no tenia forma però era sentida estèticament. En el mateix espai, els artistes contemporanis tenen el territori obert per a situar les noves creacions en el viatge de tornada. Hem de pensar que en el buit absolut balla incansable la idea, és com un flux que renuncia a manifestar-se de forma evident, ja que als déus del passat les produccions humanes del present els són indiferents. Hi ha uns déus del present, però, i els udols dels arbres, la capa d'ozó, l'escalfament de la terra, l'efecte hivernacle,

la contaminació de l'aire o del mar reclamen els seus drets; ells poden transportar un verí mortal i exterminar-nos en una sola nit.

Al poder de les multinacionals, a la força destructora de l'armament militar, a les forces devastadores del consum irracional, aquestes paraules no els toquen ni els expressen res. Ara, després de la mort de la modernitat i la pèrdua de confiança en la política, no ens serveixen substitucions ètiques. Els valors espirituals són indiferents per a la societat de consum, que fa un gran esforç per tal d'anihilar la capacitat simbòlica de les persones, de negar la mirada poètica i de suplir-la per la seducció del consum. L'art ja és una pràctica religiosa entre persones isolades que treballen amb grans dosis de resignació i frustració. Recordem les paraules de Jordi Llovet:



La fita. S. Andreu de la Barca, 1974. Pedra calcària. 60 X 35 X 50 cm.

Este progresivo empobrecimiento de la capacidad simbólica del sujeto, dirigido primero con astucia y ahora ya con una mecánica adquirida, parece ser el mejor recurso de que han echado mano los Estados modernos, a través de los bien denominados medios de comunicación de masas, para conseguir un “bienentendido social” sin artistas, sin abismos, sin contrapunto.¹⁰

5.6 El significat omple el buit

El dia que vaig marxar de casa per anar-me'n a Barcelona, portava una maleta de grans proporcions i, en ella, tot el que seria la meva herència, roba, alguns llibres, una paleta, un nivell i unes tenalles. La meva mare, des del forat de l'escala, amb un esforç considerable contenia les llàgrimes per no fer més dur l'acomiadament. Jo, per la meva part, arrossegava aquella maleta amb un nus a la gola que amenaçava de tallar-me la respiració, un nus que va persistir en les setmanes posteriors. Deixava enrera els éssers més estimats, una vida més o menys organitzada, amb recursos econòmics, treball, amics, una dona que m'havia esperat el temps del servei militar, per organitzar una vida junts, i el meu pare malalt, afectat d'una grip sense importància, que es va anant complicant i el va portar a la tomba passats quinze dies de la meva marxa. Tot per la incertesa d'un món tan llefiscós, contradictori i quimèric com és el de l'art. Moltes vegades m'he preguntat què va ser que em va dur a prendre aquella decisió; quina presó em tenia retingut en la meva llar d'infància per a donar un pas com aquell, un suïcidi de tot allò que era fins llavors? Quina energia desesperada em portava cap al buit, cap a una identitat que desconeixia totalment? Encara cerco la resposta, però ajudat per experiències alienes, intueixo que tots els éssers rebem, un dia o altre, la crida, una veu interior que ens diu que els camins es bifurquen i és el moment de la tria: sentir-se viu en el valor de

la decisió i transcendir-se, ja que estar viu és tenir consciència de la mort per a superar-la transcendint-la. Segurament la resposta es troba en el territori d'una realitat que fins llavors m'havia estat negada, la d'una vida pròpia. També és molt possible que el meu desig de fer, de cercar un camp d'expressions on deixar les marques d'una existència, on sentir el batec del cor a cada instant, fos en realitat una possessió de la natura, és a dir, que la iniciativa no fos meua, sinó d'allò absolut que ens posseeix a tots nosaltres.

Els motius que es van plantejar en l'art, a fi d'esdevenir socialment vàlid, van ser els d'il·luminar contínuament tots els racons de la memòria. La societat era aleshores especialment turbulenta per l'agonia de la dictadura. Aquesta condició propiciava que els artistes tinguessin una formació política impregnada de marxisme i la politització de l'art era una condició necessària i indefugible. Encara que la militància política fos un compromís personal, alguns de nosaltres vam pensar que el primer que s'havia de fer era normalitzar la situació al país i, després, articular el discurs artístic.

Així, en el meu cas, el temps necessari per a la difusió de propostes d'art personals, el vaig dedicar a fer assemblees, reunions, organitzar programes i col·laborar en la realització de projectes, un dels quals va ser el de l'Escola d'Art de Reus, que vaig dirigir durant deu anys. Aquella feina em va fer molt feliç i la recordaré sempre. No obstant això, també els setanta els tinc agradablement arxivats. Aquella època la porto a la memòria com el període més ric en idees, en la construcció de propostes personals, en les recerques carregades d'il·lusió, experiències aclaridores, il·lusionades i d'autorealització.

La reflexió sobre l'art és un pensament en llibertat, no sotmès a pressions socials ni a la producció de formes funcionals. El pensament cerca pel laberint de les imatges



La memòria de l'aigua. Antic molí d'Amposta, 1990. (Las señales ordenan el lugar). Acció d'ocultar aigua de l'Ebre i del mar en una roca. Un forat d'un metre de fondària guarda dos tubs de coure, un amb aigua dolça i l'altre amb salada.

mentals respostes puntuals a qüestions existencials. Busca la contemplació poètica d'allò que ens uneix amb les coses. Potser cerquem així el més desitjable dels destins, que l'home no sigui una altra cosa que la unió musical amb la matèria; fondre's en el so etern que fa vibrar l'univers, aquella música harmoniosa que fa el niu al mateix cor de l'eternitat. El pensament de la humanitat cerca un destí immaterial, guarit de quimeres. Cerca el descans on trobar un refugi fora del temps i situa la seva realitat immaterial en la frontera d'allò incomprendible. L'esperit, amb les seves demandes incontestables, vol gaudir de l'espai etern del "buit de la paraula", un lloc sense memòria.

Les respostes a les demandes espirituals són conceptes, no formes. Les formes són el continent, l'embolcall, la caixa que conté les incògnites de la vida. Els artistes, d'una manera o d'una altra, quasi sempre fan paquets de memòries, contenidors de conceptes que, de vegades, troben un fidel destinatari.

Personalment, vaig viure intensament la dècada en processos correctors i reflexions sobre el funcionament de la natura i el pensament. Encara que no vaig produir pràcticament obra, l'època va ser molt rica en elaboracions d'idees i observacions personals enriquidores que avui, encara, són presents a la meua formulació de la vida i, també, a la configuració de l'obra personal.



La meua ombra al desert d'Afganistàn. Al fons, una caravana atravesava una pregària. 1974

L'any 1975, mentre foradava una pedra pensant en la rabassa seca; *Matriz*, (Veure, pàg. 331), vaig anotar en una de les meves llibretes:

La construcció de un vacío es darle forma a la nada

Després vaig continuar amb el treball de les fites... Una d'elles era construïda amb dues pedres, enfrontades l'una a l'altra, que orientaven l'espai en la direcció que havia de crear la fita. L'espai buit que restava entre elles era l'escultura, era el referent que feia de senyal i, al mateix temps, es construïa i ordenava; és a dir, l'espai buit, aparentment sense forma ni substància, es donava ordre. Era com una línia d'aire a l'aire, d'espai a l'espai.

Cada persona hauria de fer un recorregut experimental per totes aquelles situacions on l'espai s'expressa i canvia de significat. Posteriorment, una valoració teòrica faria prendre consciència dels valors espirituals que emanen de la matèria; cercar allò que és fora de la mirada objectiva, del món tangible i traspasar-ho amb els sentits i la paraula. Realitats que són arreu, entre la roba personal i les distàncies entre les persones, a la taula de treball i al dormitori, entre l'espai familiar i el barri. S'ha de pensar que l'home omple de significat el lloc on es troba i que el patró de conducta, el referent fidel es troba sempre a la natura. Per això hem d'observar com el fan servir la resta d'éssers vius, com cada planta desplega tota la seva energia a l'espai com una creació del saber, el qual desplega un

profund sentit de realitat estètica. Sembla com si l'espai també estigués ple d'intel·ligència i les memòries implicades quedessin dissoltes a l'aire. De fet, el nostre buit interior com espai és el mateix que el d'una planta. És ben possible que, en aquest lloc sense límits, s'escampi de manera informe la intel·ligència universal com una realitat reveladora i, per fer-ho, faci servir els elements que construeixen el món visible.

Tornem a l'espai de la cova, el que conformava un univers de realitats instantànies sense substància, un univers de presències inefables i sense identitat material. Sobre aquest buit entre partícules, d'aquesta àrea d'energia caòtica i mística, se n'ha parlat molt. El tema és transcendent, de fet és la imatge mítica del caos primigeni, l'espai espiritual on implícitament existeix tot, i també es troba l'àrea de la fantasia. És un territori de creació fèrtil per a la poesia, la metafísica i les arts, i, naturalment, el seu tractament comporta implicacions profundes en la comprensió del món. És per això que qualsevol observació que es pugui fer des de totes les àrees del saber serà una aportació valuosa, copartícep del retrobament de l'home i el seu univers natural i espiritual.

En la pràctica artística allò que és important és trobar interiorment el pols i la serenitat d'un mateix, reconciliar-se amb les coses, connectar amb el seu alè vital i sentir com el vent traspassa els espais interns, dins l'escorça prima del temps. Personalment aquesta ha estat la meua escola i la quimera que he compartit amb les pedres ha estat una lluita plena de fatigues; tot ha pagat la pena en l'aventura de ser un escultor que, més aviat, oculta que presenta. L'activitat com a escultor no ha estat un camí de plaer, en els moments de creació no he trobat mai un instant de felicitat. Sempre ha estat una angoixa inquietant que m'obligava a interioritzar certes fases del dolor. De vegades em pregunto per què cal tenir aquesta sensació de liquidació en el moment de produir una obra, per què cal morir una mica i després sortir amb l'ànima reconfortada, per què cal enterrar-se per

després tornar a néixer, per què no treballar des de la perspectiva de la realitat quotidiana i oblidar-me d'un temps que no em pertoca personalment.

En l'activitat de recerca, en el desplegament d'idees que envoltaven l'escultura dels setanta, el concepte de buit quedava en la foto-document, en els rastres del passat, en les petjades o les petites marques que presentaven la cara implicada del temps. En aquestes obres, els efectes de les coses són presents de manera subtil, és a dir, sense massa evidència material. Recordo que una de les fotografies més remarcables sobre la presència i l'absència de l'objecte presentava allò d'immaterial que queda imprès sobre el terra; la imatge que recollia la meua ombra al desert d'Afganistan. Aquesta fotografia és per a mi un testimoni insòlit, és l'única imatge que testimonia la meua presència allí i la manté viva en el record: en realitat, es podria dir que es tracta de la primera ocultació. Tanmateix, allò que és realment important és que l'ombra allargada de l'albada quedava impresa entre les herbes seques per la interferència del meu cos amb la llum del sol. L'absència de l'objecte i la presència de l'ombra configuraven el valor de la imatge al desert, un espai ocupat per una projecció plana, una interferència que modificava la llum que rebien aquelles plantes. Aquesta imatge presenta subtilment les interferències de la llum sobre el terra i les converteix en signe, en valor comunicatiu; valor suficient per a mostrar la lectura intencionada d'una presència personal en aquell país del qual ara tan sols queden records.

També en la sèrie *espais* és present el valor del no-res. En ella hi presento un forat fet a la pedra com a obra. D'on vaig treure un patrimoni d'idees significatives va ser de les reflexions a les pedreres, on tota la meua intervenció es concretava en ser present al mig de l'espai ferit de la muntanya i no fer absolutament res; estones llargues mirant i sentint. Allà, en la gran cavitat, el cos quedava com una taca insignificant entre les grans roques, però la presència humana prenia consciència i responsabilitat d'aquella ferida i la dimensió espiritual omplia l'espai

que havia deixat, que havia cedit la matèria. Altres vegades fotografiava els petits accidents que modifiquen el curs d'una pedra trencada, el registre de l'estructura que havia format l'aigua o l'erosió del vent; però allò que més m'interessava eren les marques de les barrines, les línies paral·leles que feien el tall a la muntanya i les explosions que s'encarregaven de desplaçar verticalment milers de tones de matèria. Aquells eren els senyals més significatius, registres de la ferida i del temps que dormia entre les capes de pedra, dimensions que m'acostaven a la creació.

Eren actes testimonials, petits i sense intencionalitat artística; tan sols em movia l'interès d'aprendre de les experiències pròpies i d'obrir els ulls a tot allò que per primera vegada és rebut com quelcom d'extraordinari. La valoració era especialment pedagògica i moral, i els problemes estètics quedaven llunyans.



La marca de Palestina. En el període de la primera Intifada, vaig fer servir el que havia indagat sobre les fites. Al 1987 vaig fer cent de bronze i el 1990 el senyal de marbre; al final vaig afegir la caixa amb pedres. Bronze, ferro i pedra d'Ulldecona. 210 x 600 x 300 cm.



Acció Exposició. Universitat de Tarragona, 1979. Exposició de l'acció. Llibreria de la Rambla, 1980. Les matèries més senzilles omplen l'espai.

Pensava que havia de plantejar-me les coses implicant-me en elles, pensava que em calia fer una observació detinguda de l'entorn personal i una presa de contacte amb els silencis del paisatge. Així desplegava una intensa activitat tot cercant com les coses estaven relacionades les unes amb les altres i, comptat i debatut, jo mateix era part d'aquella recerca.

5.7 Les fites i el centre

En la sèrie sobre les fites vaig observar la presència dels testimonis del passat, els signes plegats, les lectures contradictòries i, també, com s'acumula a la seva pell ennegrida la petjada del temps, com reverbera una força que irradia dèbilment la realitat estètica. Els senyals van ser els elements que van ordenar l'espai personal, que van configurar-me una estructura mental que oscil·la entre el caos i l'ordre; en les fites vaig trobar la simplicitat de la forma i la força continguda en un significat simple. La part més engrescadora de la feina va ser la de recollir fotografies sobre els exemples que trobava; fites de terme, de finques, de països, d'altures, de pedreres, de camins, esteles de tot tipus, muntanyes de pedres, o túmuls petits que eren part de les formes que llavors cercava. Les esteles més impressionants les vaig trobar al viatge que vàrem fer a l'Afganistan amb l'Assumpta i el José Manuel Carballés. En un dels pobles petits, molt a prop de la ciutat de Kandahar, vam trobar un cementiri situat en un dels pendents més pedregosos d'una muntanya. Sortejats per uns camins estrets i tortuosos, els enterraments s'acomodaven en una aparença caòtica, però en tot el recinte hi havia un ordre misteriós, un cant dolç que prolongava el trànsit entre la vida i la mort. Recobertes de pedres grans i petites, les tombes formaven un paratge desolador, però alhora respirava una tensió estètica com poques vegades he experimentat. Totes tenien el mateix tractament, els túmuls de pedra, guarnits o assenyalats per canyes llargues, amb penjolls de roba de colors lligats en tota la seva longitud. Els familiars

tenien el costum, en cadascuna de les seves visites, de posar recordatoris a les tombes i ho feien amb aquelles cintes blanques, negres i de colors.

En el mateix viatge havíem vist algunes d'aquestes tombes al desert. Eren els túmuls dels pastors nòmades que s'enterraven al desert com si es tractés casa seva, és a dir, es quedaven per sempre allà on morien. Les pedres eren més grosses per tal d'evitar l'acció dels animals salvatges i la seva soledat encara les feia més espectaculars en la seva presència. El lloc era terrible, l'aïllament d'aquells paratges d'horitzons llunyans i preguntes inquietants era la resposta a moltes de les preguntes que ens fem sobre l'existència. Al costat d'un petit turó, on les plantes no semblaven haver nascut mai, hi havia una tomba abandonada i les restes humanes eren de pura matèria blanca. A la mateixa zona de Kandahar, vam trobar-hi una altra tomba, en aquest cas de terra, formant una petita arquitectura. Era emblanquinada i a la seva capçalera hi havia un forat amb unes pedres negres. Allí es cremava encens, herbes purificadores i olis que vessaven i traçaven uns reguerols negres per la paret blanca. Era el lloc de les libacions i, tot i que ningú ens va explicar el ritual, la presència de les pedres ens explicava que eren elles les que, en la creença del lloc, contenien el valor del sagrat.

De les fites, la més espectacular és la de la pedrera romana del Mèdol, al terme municipal d'Altafulla. És un dels paratges més insòlits de la província de Tarragona. Els romans van prendre els enormes carrats de la pedrera per fer bona part de la Tarraco Imperial. L'acció de molts anys d'extracció de pedres va fer una cavitat a la muntanya de proporcions teatrals i, amb les qualitats que tenen les obres fetes per les mans de l'home, la pedrera romana del Mèdol és un escenari ple de hierofania. A la pedrera encara ara són visibles els rastres de tota la tecnologia emprada per les operacions

d'extracció de carrats, les barrines, les falques, els sistemes d'arrossegament per pendents i rampes, les formes de recollida d'aigües i els petits forats per a mantenir l'aigua a la fresca. La pedrera romana del Mèdol és un lloc extraordinari per a fer un centre de pedagogia activa. La tecnologia, la història i la botànica es troben units en un escenari de qualitats difícils d'igualar. Per les característiques de la pedra, algunes tenen petits forats que, amb el pas del temps, han estat ocupats per una planta. Així, de forma natural i sense la intervenció de l'home, es pot trobar una magnífica col·lecció de bonsais als voltants de la pedrera. Romaní, oliveres, alzines, bargalló i altres plantes mediterrànies creixen en miniatures als receptacles que la pedra els ha ofert. Un jardí romàntic en un paisatge insòlit que revesteix l'estada en una experiència inoblidable. Al bell mig d'aquell espai, una agulla de proporcions considerables trenca el silenci mil·lenari. Els romans van deixar una referència de l'altura de la muntanya en deixar aquell senyal que remarca, encara més, l'absència de la pedra extreta. Si hi ha un referent escultòric que m'hagi influenciat en els últims anys, ha estat l'agulla romana del Mèdol; poques obres tenen el seu poder evocador i s'han integrat tan extraordinàriament al seu entorn. (Ver 0.17, pag.62,). L'espai i l'obra han estat obra de l'home, però són el temps i la postmodernitat que li han proporcionat una significació especial. Si *L'anell de pedra* té un referent espiritual a considerar, és precisament l'agulla romana.

El senyal té un origen funcional i un altre d'origen desconegut. La fita ordena amb cert caràcter misteriós i això dóna un poder reverencial a la pedra que és clavada a terra. Desprèn una energia especial, ens dóna la informació sense paraules i l'absència de la mà que la va posar fa que retingui una història no escrita però manifesta. Senyalem la pell de la terra i, en fer-ho, la posseïm d'una manera especial. Les fites són marques en el paisatge que



Suavizante. Castellvell, 1989. Acció de guardar, ocultar, protegir, oblidar... Constitució, cendra, ou, verí, fòssil, nivell, niu. Marbre de Markina, ferro, objectes. 155 x 75 x 60

configuren el mapa de la memòria dels humans, són referències temporals i espacials que signifiquen el lloc.

5.8 Valoració estètica i realitat

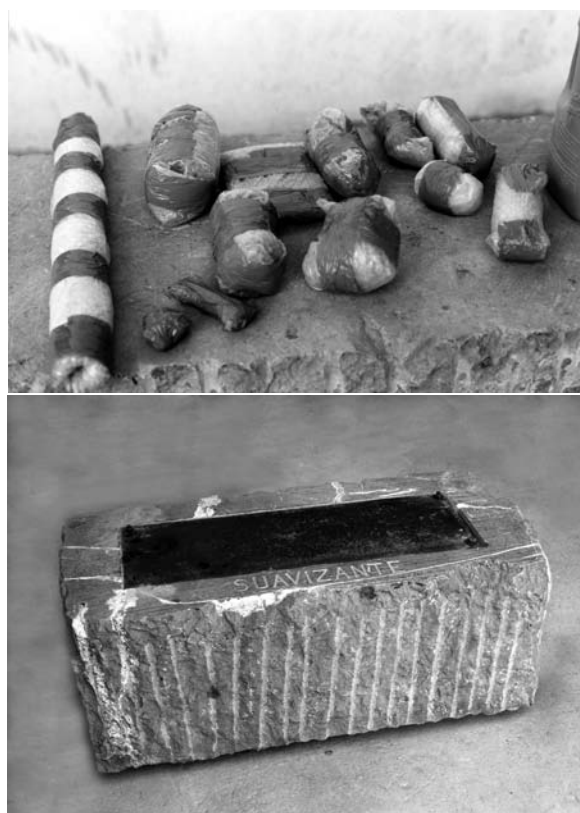
Una altra experiència agradable va ser la d'introduir-me als forats, a les esclotxes, a les coves. Els pensaments que emergien en aquelles circumstàncies eren sempre de retrobament amb un mateix. El contacte amb la pedra, l'olor i la humitat, la fredor de la terra, la soledat amb la companyia del vent... sempre ens situen mentalment en una cruïlla inquietant. La terra en els seus silencis ens té posseïts, inconscientment sabem que som part d'ella, que l'existència és lligada amb una arrel invisible que ens uneix amb allò més bàsic de les lleis de la matèria. El buit i la soledat d'aquests espais són sempre plens d'absències que han deixat els rastres gravats en l'aire i les presències són captades, pressentides pels porus de la pell. Les absències també són formes, enregistrades en els idearis personals, són formes en negatiu que evidencien en la memòria la presència de la seva negació.

Amb la realització de l'obra, quan aquesta és reeixida, es té la sensació que som connectats a un fons misteriós, a la xarxa que lliga l'instant viscut. Crec que aquest teixit entre les coses té un valor universal, basteix un temps absolut que queda atrapat a la forma, a la tela i a l'obra d'art. No només des de la pràctica de l'art es té aquesta sensació. Totes les disciplines que generen pensament ens porten als mateixos territoris, a viure i experimentar conclusions similars. La lluita contra el temps és també voler caminar paral·lelament a les seves accions, quedar submergit entre les seves lleis, ja que, al cap i a la fi, el destí és dissenyat pel temps i som conscients que al final, sobre la tomba, tot és ple d'incertesa. El temps mai ens presenta el joc de manera completa i sempre reserva lectures que escapen a la comprensió. L'home també és fet de transcendències. De fet, tot allò que no

comprèn es converteix en una caixa tancada, com la de Pandora, en una urna de conflictes i quimeres, l'espai de la il·lusió indòmita.

Aquell valor de la cova que significava l'instant, que quedava dissolt a l'espai com una brisa de realitats imprecises, va formar el motiu vital, l'eix que he perseguit com escultor i la lluita contra l'acció destructora del temps. La cova i la fita han estat les referències més significatives. En aquell escenari, una imatge sobre la realitat estètica es va fer present entre les meves idees i es van mostrar, de forma clara, els materials que havia de fer servir. La comunicació directa, espiritual i d'alta sinèrgia que vaig establir amb aquell espai, amb la roca, era plena de saber, un saber que mai pot ser transferible a les classes d'art. Després d'aquella experiència, tota la meva activitat ha estat una lluita per trobar-me reconciliat amb aquell espai. Llavors vaig pensar que si l'home havia de manifestar-se èticament des de l'art, allí era disponible un patró de conducta excel·lent. Si la humanitat necessita d'una relació mística amb la natura, allí hi havia tots els ingredients per a establir una comunicació profunda. Si la humanitat cerca una vivència estètica, en cap altre lloc he sentit la força d'aquest valor; cap obra ha estat prou reeixida com per tallar l'alè i deixar el temps paralitzat per un instant.

Hi ha qüestions que s'han d'experimentar personalment i cada individu ha de cercar i trobar el lloc i el moment adequats, però també s'han d'observar els nivells d'implicació de la ment, els desitjos, els interessos, les estratègies i les oportunitats. Després d'haver analitzat tot això, la conclusió sempre és favorable a passar per l'experiència. En ella, a més de l'espectacle singular, ens construïm a nosaltres mateixos i aquest resultat és del tot suficient per a actuar en aquesta direcció. En l'activitat artística, sempre ens ha semblat que aquestes qüestions es manifesten al ta-



ller, entre papers, projectes i colors, però en realitat no és així, no podem triar el moment de vivenciar aquestes experiències, com tampoc podem tenir cada dia certa disposició sensible i perceptiva.

Allò transcendent de l'estètica no és una qualitat especial dels artistes, és implícit a tots els creadors. Einstein solia parlar del sentiment còsmic que habita en l'home i Hawkings impregna tota la seva *Història del temps* d'un misteri que és més enllà de la descripció dels fenòmens de la física. La mà de Déu no s'amaga darrera l'acció que va provocar el big bang, però Hawkings insinua que en el procés hi ha successos inexplicables que tenen alguna cosa a veure amb la intuïció primitiva. De manera més explícita s'expressa Roger Penrose pel que fa a la inspiració i la connexió amb el fons misteriós de les coses per mitjà del valor estètic que desprenen:

Me parece evidente que la importancia de criterios estéticos no solo se aplica a juicios de inspiración instantáneos sino también a los juicios mucho más

frecuentes que hacemos todo el tiempo en el trabajo matemático (o científico). ¡Los argumentos rigurosos constituyen normalmente el último paso! Antes de ello tenemos que hacer muchas conjeturas y, para estas, las convicciones estéticas son enormemente importantes.¹¹

Penrose mateix recorda una expressió de Dirac relativa a la importància de l'estètica en la resolució de determinades lleis:

Afirma [Dirac] abiertamente que fue su agudo sentido de la belleza el que le hizo capaz de descubrir su ecuación para el electrón [l'equació de Dirac].¹²

Naturalment, tot això que he explicat sobre la cova i l'experiència estètica només era important en la meva mirada; totes les qualitats de l'espai eren als meus ulls, a la meva pell. Segurament milers, de persones havien estat allí al llarg de la història i, de ben segur, que no havien sentit el mateix, res que s'assemblés a allò que jo havia experimentat. Aquella realitat jo la vaig transformar en la interpretació dels signes i vaig proporcionar un sentit extraordinari a qüestions que eren invisibles, comunes i normals a la resta dels humans. Era jo qui significava de manera especial aquell indret de pedra, sobreposant al silenci de les parets els udols de les idees. Era jo qui, segons diuen els psicòlegs, havia creat un marc de referència personal a través del qual entrava en aquell món, sensible per a mi i ocult als altres. Els desitjos personals queien sobre el silenci i veia en cada textura, en cada taca d'humitat o relleu, un signe revelador, naturalment aquell que jo estava predisposat a revelar de manera sensible. Totes les realitats mentals són il·lusió, totes entren en el regne de *maya* (il·lusió), però també tot és realitat estètica que sobreviu entre els plecs de la matèria. Em trobo, doncs, en condicions d'afirmar que qualsevol model és una solució

circumstancial, una veritat efímera; els registres sobre l'art i sobre la imatge del món, inclosa la dels déus, els fem nosaltres i l'habilitat en la seva presentació és la que proporciona credibilitat espiritual. Però la realitat estètica no és un model, és una xarxa de relacions ocultes, de memòries implicades, fossilitzades en la matèria, memòries encara actives. Són elles que creen la diversitat de les formes, de les sensacions i, en conseqüència, de les interpretacions.

5.9 Hierofanies i força dèbil

Per tal de fer certes valoracions, cal passar prèviament per un procés de formació i iniciació, cal pair abans de considerar la importància d'expressar idees que prèviament s'han experimentat. Cal contrastar aquelles experiències trobades en diferents àmbits de la realitat i, després, una vegada incorporades al patrimoni espiritual, al repertori de les idees i emocions disponibles, tractar-les per a aportar alguna cosa de valor. Experimentar sensacions estètiques dins d'un forat, trencant una pedra o escrivint sobre el fang és implicar-se en el flux del món, és compartir l'alè de l'instant amb l'ànima reconciliada. Sentir el pols de la llum que travessa els ulls i arriba a trasbalsar les idees, i quedar totalment seduït per elles, i allí, amb la voluntat esclavitzada per l'emoció, lluitar dia rera dia per donar forma a un pressentiment de naturalesa travestida.

A fi d'entendre la força de la realitat estètica, cal haver observat determinats fenòmens de la natura, el fluït del seu alè vital, la seva forma i estructura teixida en una xarxa de relacions i dependències mútues, i després reconciliar-se amb ella harmònicament. Cal haver configurat a la pròpia carn la seva imatge com una realitat que flueix i entra en el significat de la pròpia vida. L'home està obligat a viure en la superfície de la realitat, en els actes més quotidians, però el significat profund del món és pressentit com una allau de signes i una

quimera l'invita a cercar incansablement allò que és amagat dins seu. Lluitar per descobrir-la és la gran aventura, l'impuls creador que permetrà presentar-la com una realitat coherent. Si no ho aconsegueix, tan sols podrà representar els aspectes relacionats amb el codi amb què s'expressa, i no pas la realitat estètica que flueix de les coses.

Segurament, tots som hereus del pensament elaborat col·lectivament, de la tecnologia aplicada a l'art i a la vida, de les estructures socials i de la història. El passat es viu com el present, és plegat en cadascuna de les accions i crea una xarxa de relacions que evolucionen molt lentament en tots i cadascun de nosaltres. Recuperar la memòria latent és fer-se en el fluït de l'instant i sentir com el saber és ocult entre les fissures de la veritat i la mentida, entre el document apòcrif i el testimoni fidel, entre els propòsits honorables i les estratègies de futur que cerquen el poder i la permanència. Entre les runes pretèrites de l'art sempre hi ha un *Carro del Heno* de proporcions desmesurades, una muntanya de sensibilitats contradictòries que cal destriar per fer-nos-en una composició pròpia, un marc d'actuacions mínimament ordenat que proporcioni certa estabilitat en un món que és sacsejat cada dia i a cada instant.

M'ha interessat la grandesa de les propostes d'algunes cultures antigues; la resolució estètica, imponent i sublim, de l'escultura sumèria, la sobrietat que connectava amb l'absència sagrada en l'estatuària egípcia, la claredat en les idees de l'estètica grega. Hem d'estar-ne agraïts i celebrar la perdurabilitat dels materials, la dignitat en els acabats, qualitats que la cultura transmet i recull com un patrimoni preuat. Allò que més m'ha interessat, però, ha estat la presentació d'un valor que en aquestes cultures és permanentment viu; són obres que respiren un espai intern ple de misteri. Aquest espai, quan és atrapat i presentat en l'obra, és la mostra més clara i contundent d'allò que Mircea Eliade defineix

com hierofanies, concepte sobre el qual m'agrada insistir i m'he manifestat en diverses ocasions. Aquest valor en una obra d'art és l'enigma que desprèn, és la part misteriosa que revela de manera sinuosa una veritat oculta, allò inabastable que Federico García Lorca anomenava *duende* i que ara és devaluat i en reserva. També és l'essència interna de les coses, la ressonància mòrfica que traspua la percepció humana i arriba sense travessar cap filtre, directament, a la sensibilitat.

*Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene como efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y hacerlo cualitativamente diferente.*¹³

Per als creients és la revelació de la fe, la presència del sagrat que es fa tangible, la substància de Déu que es destil·la entre les coses. Però l'absolut en estètica és la substància invisible connotada, és el valor més important que pot transmetre un objecte d'art al marge del mestratge i la representació òbvia. La hierofania és la part que interfereix en tots els valors de la comunicació, és la part sublim d'una obra, allò que per a Hegel era l'absolut, la recreació de l'origen perdut. En altres paraules, estès el concepte a tots els aspectes que es troben al món tangible, el poder comunicatiu de la hierofania no és pròpiament a les coses, es crea entre l'observador i allò que la matèria i la forma irradien. Tanmateix, la comunicació profunda també és a la mirada humana, que no és tan sols sensible a les presències que emanen de la natura, sinó també i, sobretot, a aquelles que crea el pensament de manera cultural. La cultura implica a l'home de manera interessada i, en el millor dels casos, li obre les portes a les lectures intuïtives, que sovint esdevenen valoracions estètiques al marge de la qualitat de les formes. Les interpretacions conceptuals varien segons l'època, els interessos

culturals i la sensibilitat; la lectura sempre és mediatitzada. No obstant això i molt sovint en l'observació d'una obra, l'home queda sorprès en adonar-se que li està revelant aspectes que ja eren dins seu i només en aquelles circumstàncies han emergit de sobte. Aspectes que reverberen i emeten llum pròpia, aspectes que senyalen unes coordenades estables al pensament; són els signes subtils que, en ocasions, formen part d'arquetips universals i interpretem com una realitat espiritual autèntica. La presència d'aquests lligams comunicatius ens ensenya que en els silencis de l'ànima humana s'amaga la veritat intuïda i el seu espai ple de paraules i formes que sempre haurem d'interpretar.

M'agradaria estendre el concepte de hierofania als terrenys de les percepcions subtils, de la vivència de les forces dèbils de la natura i de l'experimentació d'una obra d'art reeixida. Es tracta d'un fenomen de gran valor en la comunicació transcendent, un transmissor entre els missatges que emet la matèria i els que rep l'home com quelcom de transcendent. Hi crec quan estic immers en una quimera de sensacions, quan el pensament és desbordat per sentiments que no puc destriar i la percepció sensible de les irradiacions físiques és una evidència inqüestionable. Les immanències ocultes, dèbils i sinuoses trasbalsen la realitat: emeten un senyal subtil, constant i fora de l'àmbit de la consciència que desvia poc a poc l'estat de l'ànima. Aquestes emissions, posteriorment, prenen forma en l'obra, ja que, en realitat, aquests missatges són implicats necessàriament en l'acte de representar, són memòries ocultes que s'amaguen a la capsa del saber, que les fa realitat tangible a la consciència. Immanències que respira i espira la natura o signes que es presenten en l'art; sempre es tracta d'una vibració de fons que il·lumina des de dins allò que els ulls humans interpreten com el sagrat.

Per als que creuen en les forces divines, les hierofanies són les expressions directes i manifestament presents de



Punto de apoyo. Castellvell del Camp, 1989. Acció per enfortir el fonament i la construcció del meu taller. Els arquitectes de l'antiga mesopotàmia, instal·laven una figura petita en forma de clau. Tenien la confiança de que la casa quedaria aferrada al terra com queden les fustes d'un armari. Ara tota l'estructura de l'edifici s'aguanta en un dit de pedra.



Punto de apoyo. Castellvell, 1989. El formigó oculta el dit de pedra com els dies la memòria. Nota: La construcció aguanta perfectament.

l'existència de Déu. En l'art, però, el sagrat és en allò que s'oculta en l'obra, la substància invisible que sura per damunt de la diversitat dels signes que reverberen, del color i de les formes. Aquesta substància és el valor més important que pot transmetre un objecte d'art, perquè allò que comunica esdevé irreductible a cap altre llenguatge. És i ha estat sempre la part sublim de tots els valors que traspuen en la comunicació d'una obra, ha estat el flux invisible que proporciona sentit a la imatge i al símbol visible, és la manifestació sempre present de la dimensió real del temps, que s'inclina cap a l'ordre i la mort. Tot camina en la direcció de la mort i manifesta el seu pas per la vida.

Ara són les presències que emanen de la matèria les que aporten un missatge transformador: allò que es manifesta de forma dèbil i que neix del seu espai interior, com una memòria que reverbera de la seva immensitat buida. Acció d'una tendència intel·ligent que ens porta cap a l'ordre, que omple de sentit la part material i espiritual de tot allò que veiem, dit metafòric que neix de la mateixa substància del caos i que intenta suportar l'arquitectura de la cultura humana. És important considerar la qualitat creativa del medi, la dinàmica expressiva i constructora de l'energia del sistema i les possibilitats personals per incidir-hi. Emprant altra vegada l'exemple del paper en blanc i el suport creador que s'amaga darrera la seva llum, totes les formes vives o mortes apareixen per atzar i per necessitat. També perquè és possible, com si el paper que presenta la substància del món tingués la memòria del temps amagada i escrita en blanc sobre el blanc lluminós del fons. Així, la llum que n'emana té la virtut de presentar-nos la història de tot el sistema en un instant, el que ens toca observar i pensar. Allí, i sense cap voluntat aparent que escrigui sobre la superfície immaculada del pergamí, les coses soles presenten una realitat autoorganitzada, en una acció conjunta i creativa, la vida configura vida i la mort n'és la conseqüència. Una imatge del món que ja



Història natural. Tarragona, 1995. Acció d'obrir una pedra i fer una lectura del seu gemec. Universitat Rovira i Virgili.

era latent, que ja era implicada en la cara oculta de la realitat, però ara és present a la consciència. La pedra presenta la cara interna i grinyola una queixa, així som «saberdors» de l'existència oculta .

En la teoria del caos, la interacció de diferents sistemes que competeixen entre ells (per exemple, les plantes en un bosc o els individus en una societat) presenta una funcionalitat recíproca i dependent alhora. La competència fins la mort és la llei natural, ja que la vida ha de gaudir-se en la mort i totes dues formen les unitats contràries del mateix cercle. Però també és important observar com conviuen uns sistemes a dins dels altres i col·laboren en una unitat en forma de xarxa, un ecosistema on tot és imprescindible.

5.10 Àngels de destil·lació d'animals invisibles

És tracta de les immanències sensibles que emergeixen de la natura o d'animals invisibles que esdevenen àngels? No ho sé.

Penso que són principis actius en la natura, principis comuns i eterns que emanen de la matèria, tot creant sistemes autoorganitzats que s'expressen en el procés de formulació. Principis dèbils que mostren a la mirada de l'home la qualitat sagrada del món, sagrada perquè és eterna i oculta i la seva acció repercuteix arreu com un impuls misteriós. De forma manifesta, és l'enigma que es fa present en la matèria i, en ocasions, ens manté desvetllats durant la nit. És l'enigma que ens subjuga en algunes situacions, tant és si es materialitza en objectes d'art o de culte o no es materialitza en absolut. Amb més o menys intensitat, la comunicació profunda es pot experimentar arreu. Cal, però, situar-se allí on la seva qualitat és reeixida, allí on l'observador és còmplice de la seva presència. Les aures en l'escultura i la pintura es fan visibles en determinades circumstàncies i, en certa manera, per a copsar-les és imprescindible una iniciació, una complicitat en la vivència estètica.

Aquesta ha estat una de les funcions de la pedagogia de l'art, que ha fet possible, per exemple, que una galeria buida o plena de terra sigui presentada com obra i observada com a realitat estètica. Per a gaudir del misteri de l'obra, de les connotacions que desprèn al marge d'allò obvi que representa, el pensament ha obert prèviament el camí del laberint fosc de la memòria i ha fet un coixí amb referents múltiples de comprensió difícil: aquest ha estat el major descobriment dels sistemes de lectura i difusió de la imatge en l'era moderna. Descodificar les hierofanies antigues i tornar a codificar-les amb un significat diferent ha estat la gran aportació d'aquest segle, la tasca silenciosa i arriscada de molts artistes i pensadors.

En la interpretació que he fet de les experiències directes al camp, la comunicació profunda es manifesta com un fet físic, com si la memòria que habita a l'espai interior de les coses es comunicés de forma dèbil a l'esperit, com si es tractés d'una projecció d'emissions subtils que són traduïdes i

interpretades per la sensibilitat sense intervenció de la raó. Així com els senyals modulats de les ones de ràdio són invisibles, l'estructura d'aquestes emissions també n'és. Els senyals de ràdio són inexistents a la percepció humana, però es fan audibles, es fan realitat quan hi ha un aparell que tradueix la seva estructura, quan una combinació ordenada de matèria, tan simple com una ràdio galena, per exemple, revela la seva realitat oculta. Aquest és un exemple important per a mi, gairebé de caràcter meravellós, que refresca la memòria de la meva infantesa i em presenta un món tan distant del que vivim ara. Quan era petit, teníem una ràdio galena a casa i recordo amb una emoció especial les interferències en les notícies de Ràdio Pirenaica o la cançó transparent d'Antonio Molina *Una paloma Blanca, como la nieve, como la nieve*. El meu germà Francisco, que va construir l'aparell i es passava hores escoltant-lo, encara ara troba que és la cançó més bella del món.

Com indica David Bohm, el significat de la imatge i de la paraula és plegat i transportat en el temps i l'espai per les ones de ràdio, en un ordre que permet posteriorment una estructura llegible, traduïble a un llenguatge humà.

Más generalmente, estos ordenes y medidas pueden ser «plegados y desplegados» no solo por ondas electromagnéticas sino también, por haces de electrones, sonido y otras incontables formas de movimiento.¹⁴

En la hierofania també queden implicats els valors comuns i eterns, la totalitat no dividida, la realitat profunda mai fragmentada que forma el principi d'una unitat universal que és present en la qualitat sagrada i oculta del món. En aquest niu de complexitat, cal trobar el mecanisme traductor de les vibracions espirituals. Com si es tractés del cas exposat, com la pedra de galena amb les ones de ràdio, qualsevol

cosa, per insignificant que sigui, es comunica amb nosaltres si compartim un cert nivell de complicitat amb ella. Aquesta també ha estat l'aportació d'algunes expressions de l'art, especialment d'aquelles que presenten objectes de manera crua i sense manipulació. La qualitat que tenen les coses per a revelar-nos el sagrat ha estat el motiu més important de moltes obres, l'objecte trobat, el povera, les instal·lacions i la presentació d'artefactes comuns com obres que cerquen la complicitat amb el sagrat. S'ha de dir que aquest aspecte, el sagrat quotidià, ha estat l'aportació espiritual que ha substituït la decadència de Déu. Fins a cert punt, s'ha convencionalitzat una pràctica que l'home ha practicat des de sempre. Tota la cultura animista parteix d'aquest principi; l'ocupació espiritual del món material. Més tard, amb el monoteisme i la religiositat institucionalitzada, ha preservat el sagrat tot allò que presentava una força ineludible. Les institucions religioses s'han encarregat d'incorporar-ho, com emblema, al seu escut.

La hierofania es troba a l'aire com un holograma que es fa visible, sensible i audible amb una potència concreta als sentits d'algunes persones, que són receptores sensibles que obliden les convencions quotidianes i deixen que l'ordre implicat del context i del cos es manifesti en llibertat. Les holografies no són fantasmes, és l'ordre de tota una estructura il·luminada que és implícita en el moviment de la llum, com un miratge al desert, o la imatge que és reflectida d'un mirall a un altre. En aquest cas, l'ordre també és a la llum; amb tot, però, en l'holograma l'ordre és tridimensional o, si es vol, multidimensional. Així, en la seva totalitat no fragmentada, l'holomoviment és una manifestació plena de la seva memòria implicada, no es troba limitat per cap interferència, encara que és traspasat per totes. No és necessari que s'adapti a cap sistema o ordre particular, o que quedi delimitat per alguna mesura especial; ell és entre les interferències. Així, l'holomoviment

és indefinible i immesurable i conté, tan sols, estatut de realitat estètica en la intenció de la mirada.

*Éste hace un registro fotográfico del patrón de interferencia de las ondas de luz procedentes del objeto. O, lo que es lo mismo, se puede decir que la forma y estructura del objeto entero están **plegados** dentro de cada región del registro fotográfico. Cuando se hace brillar la luz en una región, estas forma y estructura **se despliegan** para darnos otra vez una imagen reconocible de todo el objeto.¹⁵*

La lectura de l'holomoviment podria ser paral·lela a la de les hierofanies, si no fos perquè aquestes últimes són, normalment, pressentides, es revelen a tots els sentits alhora i, en ocasions, es fan visibles com un fet físic real. Voldria interpretar que aquesta és l'explicació de l'origen de les aparicions,

fenomen que es manifesta en persones amb una sensibilitat particular en indrets especials. És la força del desig que crea l'efecte de l'holograma; és en realitat una visió afectada per la influència de la idea, per una mirada conformada o deformada.

És un fet a considerar que la potència hierofànica de llocs concrets hagi estat manipulada o conduïda amb finalitats polítiques i religioses. Era i és un poder massa important per a prescindir de l'energia que genera i és possible que hagi estat un fet vital per a l'estructuració i cohesió de la societat. Segurament, era necessària l'apropiació codificada de les forces dèbils de la natura per a proporcionar al pensament un punt estable on recolzar el seu despertar dèbil. Guanyar-se el favor del sagrat era i és la part estratègica més important de la batalla. En la vida dels humans ha estat imprescindible la complicitat amb les forces misterioses. Aquesta era la forma de dissuadir els nivells



Ocultaciones, Olvidos, Omisiones, Amnésias y Escamoteos. Castellvell, 1990. Parteix de *Breve introducción a la teoría del escamoteo.* (5 Toxos de fang i llibres de bronze) Marbre de Markina, ferro i coure. 120 x 075 x 075 cm. És l'escultura que va ordenar les idees sobre el treball de les capsos. La sèrie *Ocultacions* ha estat la més treballada.

d'incertesa i ordenar el caos al voltant d'una idea socialment compartida. D'altra banda, l'home havia de lluitar amb les forces incontrolables d'una tempesta i amb el control mental de les causes que la provoquen; tot plegat massa poderós per combatre sense l'ajut i el consol de la pregària i la queixa.

Tot i que pugui semblar que una part important del treball que he fet com escultor a partir de l'any 1987 busca el vessant apol·lini i una racionalitat teòrica amb l'ús quasi exclusiu de la geometria, aquesta no és una impressió encertada. La senzillesa de les formes no és fruit d'una voluntat objectiva, d'una observació del concret; senzillament les escultures fetes són capses, embolcalls. En realitat, l'obra s'amaga al seu interior i és feta d'accions, d'actes rituals o matèries intervingudes simbòlicament, de renúncies i de voluntats comunicatives. Amb qui? És possible que amb mi mateix, o amb alguna persona que es vulgui sentir implicada o, per què no, amb les energies que descansen en el ventre de les pedres i flueixen a cada instant. En els treballs escultòrics, sempre deixo oberta la possibilitat als canvis, a les improvisacions, i la decisió final és més aviat el fruit de la intuïció que d'un raonament acurat. Algunes obres han estat anys a l'espera del final i altres encara estan sense acabar. Tot sovint, les obres que semblen més acabades les he fet oblidant allò que havia elaborat al dibuix i, en algunes, els hi he afegit una porta de futures creacions. Els projectes previs no determinaen la forma, el resultat sempre és obert a diferents factors que emergèixen en el procés de treball. Tanmateix, en ocasions també s'ha donat el procediment normal: la solució del problema en el projecte i realització en matèria definitiva. En realitat, sempre he fet anar diverses maneres de construir les obres, i les experiències s'han acumulat sobre idees semblants; el dibuix, la fotografia, el vídeo, la pedra o el text escrit tendèixen a formar una unitat de pensament. Tot això ha configurat una experiència

personal que ha modelat la manera de fer i ha centrat el treball sobre determinades propostes estètiques.

5.11 Una vibració sensible i oculta

És impossible presentar en una estructura sòlida, en una obra raonada i acabada, allò que és una vibració, un quant de llum, és per això que cal anar-hi mentalment i treballar als seus espais misteriosos. No es pot materialitzar una qualitat que s'intueix i emana de la pedra, no es pot presentar com un objecte allò que s'oculta a l'interior de l'ésser humà. La presentació ha de quedar subjacent, oculta entre les formes, amagada com un reclam invisible. Reclam que ha de ser sintonitzat amb allò que Freud anomenava «energia catèctica», energia que es troba oculta i és la reserva de l'aparell psíquic, una reserva que encara no s'ha explicat, com si es tractés d'una memòria que no s'ha desplegat mai i que és fora del pla de la realitat tangible. Però no pas per això, per a operar fora del món concret, hem de deixar d'intentar trobar un lligam espiritual amb la natura profunda de les coses. És justament en el tràfec d'aquest intent, en la lluita que s'estableix per a cercar nous camins d'expressió, en la creació de dreceres per on avançar en la comprensió de les immanències ocultes, és en aquest trànsit on neix i es fa l'home. És en la fricció intel·lectual i la contradicció on es forma el pensament amb les eines d'anàlisi apropiades, és aquí on queden formulades les lectures que creixen i canvien el perfum de la realitat.

Cercar el valor reeixit de l'obra en allò no comprensible ha estat una constant en la meua feina. També he volgut apropar-me a la racionalitat, proporcionar un suport teòric a les intervencions, ja que era la manera d'avançar en la foscor, de crear-me entre les idees concretes i comunicables. D'aquesta doble valoració van sortir les dues línies de treball a les quals abans m'he referit. Encara que no em correspon a mi fer aquesta mena

d'observacions, en ocasions em vaig sentir satisfet d'algunes troballes. També vaig tenir moments de veritable angoixa, sobretot per les pressions externes, per les circumstàncies que es van crear al voltant del món de l'art, per les directrius artístiques que es van viure a partir de llavors. La feina personal ha estat esgotadora, solitària i costosa, però tornaria a fer el mateix trajecte amb plaer. El propòsit experimental com escultor ha estat el més engrescador: ha obert finestres a la realitat estètica i m'ha fet créixer humanament, ha fet possible que m'adonés d'aquestes presències invisibles que emanaven de la natura, gaudir-les i prendre nota de les seves qualitats. La idea era traspasar-les posteriorment a l'obra, evocar les experiències viscudes, però en pic ho intentava, el seu esperit fugia com un núvol d'estiu, negre i violent, i em deixava orfe en la soledat del taller. En ocasions, les realitzacions de les obres creaven un univers paral·lel i allò que s'havia trobat a la natura i que havia d'emergir en l'obra no acabava de reeixir. No obstant això, he de dir per la meua tranquil·litat que, en algunes ocasions, les obres han estat vives i allò que un dia va fugir, com si d'una expulsió es tractés, ha tornat i ha deixat rastres que encara són presents. Hi ha presències que no han tornat; les seves absències, però, han quedat impregnades com el testimoni de la lluita. El decantament progressiu cap a les ocultacions ha estat causat, entre d'altres motius, per la impossibilitat de representar. Havia de presentar l'enigma en la seva naturalesa fosca pròpia, al ventre de les caixes.

A l'estiu de l'any 1973, vaig anar a Estocolm. Aleshores es viatjava molt en autostop i, de vegades, calia fer circuits insospitats. En el trajecte del viatge, vaig visitar algunes ciutats europees i una de les que van quedar gravades a la memòria va ser Dusseldorf. La ciutat estava en obres i encara quedaven restes d'edificis en runes, eren presències dramàtiques de les ferides de la segona guerra mundial. Al Museu d'Art Contemporani, vaig veure per primera

vegada una exposició de Mark Rothko; unes teles de grans proporcions ocupaven tot un llenç de paret. Gairebé tota la sèrie eren obres de color vermell, atmosferes de color que creaven una forta impressió i tallaven l'alè. Jo no coneixia la seva obra, millor dit, jo no coneixia res, no tenia informació sobre la pintura americana, ni sobre el propòsit estètic d'alguns autors contemporanis. Aquelles obres em van deixar parat, amb els peus clavats a terra, no en coneixia la causa però, sense paraules, vaig comprendre que alguna cosa important es desprenia de la tela i el color. Aquella va ser la millor lliçó sobre pintura i, sens dubte, una fita remarcable sobre el valor de les obres d'art que són exemplars en l'espiritualitat d'avui. En aquell instant vaig entendre amb els ulls de la pell allò que només més tard, en un dels seus catàlegs, li vaig llegir sobre l'emoció que li produïa la seva pintura.

Si a una persona com jo, feréstega, sense informació, sola i sense presumpció, aquelles obres deien tant, és ben segur que el valor que transmetien era inqüestionable, que la realitat estètica era present i que moltes persones podien compartir aquella experiència amb una intensitat similar. Aquelles masses de color van quedar gravades com un record mític, com una sensació a la qual havia de tornar en els moments de dubte, com un territori de l'esperit al qual es va de tant en tant per sentir-se viu i arrelat al món, unit a allò transcendent que la vida presenta com una quimera inqüestionable. Al mateix temps, si volia experimentar de bell nou la sensació estètica d'aquelles atmosferes de color, tancava els ulls i mirava el sol amb la cara oberta: allí estava el color com una boira de sang, com una energia eterna dissolta en el temps. Si tenia dubtes sobre el valor d'allò que volia cercar en els meus treballs, pensava en allò etern que han de desprendre les formes, les més senzilles, les més hermètiques, aleshores, feia una cova per entrar-hi i sentir la terra fresca.



Camí de tornada. Reus, 2000. Acció de fer una cova i entrar dins. Col·laboren Maria Cavallé i Abdulha Autmani. Fotos Xavier Rivas i Blai Mesa.

El sol de mig dia va imposar la seva llei, però la terra amable de la riera de Maspujols ens va fer la feina fàcil.

El sagrat és en la presència de determinades sensacions i les obres de Rothko n'eren una mostra indiscutible. Anys més tard, quan va arribar a la Fundació Joan March de Madrid una exposició seva, l'obra ja era molt coneguda a Espanya, i les impressions que jo vaig tenir al primer instant, a Dusseldorf, van ser confirmades per l'experiència dels altres. A Madrid van canviar el sistema de presentació i il·luminació, les obres eren penjades molt baixes i la llum era tènue, no deixava traspasar les reverberacions del color, les obres estaven apagades, encara que el propòsit havia estat el de fer de l'espai un santuari, les obres no reeixien com en l'experiència de Dusseldorf.

Veure el sagrat en les coses senzilles, però capgirant-les i presentant-les com una experiència no quotidiana, ha estat l'aportació més considerable de l'art contemporani; ha estat una manera de presentar les coses canviant el context i, per tant, modificant-ne el significat. S'ha de dir, però, que l'home ha practicat des de sempre la valoració de la matèria, la humanització de les coses, les pedres, els arbres, els rius, tot significant-les amb la intenció de la mirada i implicant-se en la natura. Tota la cultura animista parteix d'aquest principi i en l'art actual s'han assajat totes les possibilitats disponibles fent una mirada enrere. Des de l'urinari de Marcel Duchamp i l'objecte trobat, fins a les garrofes de Miró, des de l'art matèric fins al povera i les performances, sempre s'ha cercat una qualitat especial de les coses, un esperit amagat entre les accions quotidianes. Més tard, en la crítica del mètode i del valor intrínsec de l'obra, han sobreviscut aquelles obres la força, la circumstància i els interessos de grup de les quals eren ineludibles. Molts dels assajos que s'han fet han quedat en l'oblit, ocults entre la història, però implicats en la memòria col·lectiva.

En les dues versions, figuració i abstracció, els motius de l'activitat artística han estat sempre els mateixos: conèixer el món on vivim i justificar-lo des de les

necessitats estètiques i espirituals. El fruit d'aquesta activitat, «l'art», unes vegades s'ha dirigit des de la religió, altres des de la màgia o altres des del poder polític i econòmic. En qualsevol cas, però, l'art sempre ha estat una resposta concreta a les demandes dels grups de poder de la societat. Si dic concreta, no vull pas dir que aquesta resposta sigui un mirall que reflecteixi la realitat d'un moment històric. En el fons de la qüestió, l'art també gaudeix i pateix de l'estatut d'allò incompreensible, per tant res hi ha de concret en un valor que és permanentment en el canvi i en la mutació. Les obres d'art han de respondre, en gran part, al que exclamava Tristan Tzara:

Volem obres potents, reeixides, màgiques i incompreensibles.

El qualificatiu d'incompreensible és precisament el que caracteritza l'objecte d'art i el fa ser portador de preguntes i de múltiples lectures, tot delegant al pensament humà un univers de realitats pressentides però mai aclarides. Allò desconegut que es fa present com una aura solemne i les causes mentals que troben estímuls en el misteri, són precisament les que mouen al creador en una insistent recerca. Causes que s'escapoleixen entre la realitat i el desig, entre l'estratègia i els coneixements, però que mai esgoten la seva energia.

L'art vist des de la perspectiva actual és l'expressió d'una necessitat indefinida, que de vegades té més a veure amb la voluntat de ser, d'afirmar-se que amb l'exposició de continguts profunds. Aquesta nova visió de l'art renuncia a voler dir, a ser un eix que vertebrava la societat, renuncia a assumir compromisos que no siguin els estrictament artístics i personals; és una característica de la postmodernitat que potencia la llibertat individual per damunt de la col·lectiva: la construcció de la individualitat i viure en una contingència contínua, sentir el mordent de la incertesa permanent, aquesta és la força espiritual que ha de generar l'alè del nou paradigma, el

del treball interdisciplinari. La desconfiança de la societat en vers totes les « filosofies » que intenten legitimar la independència de l'experiència artística, ve donada per la profunda interferència que, en aquest segle, ha operat i encara opera la crítica sobre les arts plàstiques. Crec que la paraula creadora d'opinió algun dia caminarà paral·lela a l'experiència estètica i les estratègies de mercat seran subsidiàries, com ara ho són les polítiques i religioses. No obstant això, l'excés de conceptes, la saturació de teories, l'esgotament d'idees, han fet néixer la necessitat del silenci, pel que esdevé cada dia que passa més necessari fer present l'expressió contundent del no-res. Ara, és obligat fer realitat en l'obra allò que el hinduistes deien que no podia ser anomenat, l'impuls que va moure la creació i l'aparença de les coses. Com deia Descartes en la quarta meditació, els errors neixen perquè la voluntat és més ampla que l'enteniment i ells dos no queden compresos en els mateixos límits, per això, l'excessiva teoria no ens portarà mai a la comprensió de les coses; en art és necessari un just equilibri entre la teoria i la pràctica, que cerca el nou rostre de la realitat estètica.

5.12 Els temples de l'ànima

Hem de pensar, però, que aquest nou territori creatiu que presenta l'Anell de pedra, també és fruit de la conquesta de les noves tecnologies, del microscopis i aparells electrònics. Han estat ells els que han creat l'efecte túnel cap allò infinitament petit i han obert un gran espai de reflexió científica i espiritual. Un escenari desèrtic encara, però susceptible de ser explorat estètica i èticament. Les noves tecnologies han marcat el camí de tornada, però podem estar equivocats altra vegada. Al cap i a la fi, de la mateixa manera que Hegel no va acabar amb l'art, és possible que nosaltres tampoc tinguem una idea clara de cap a on va; si és així, els rituals de l'etern retorn són en realitat un simulacre per a entretenir, de forma oculta, l'etern present. No obstant



Fita gran. Castellvell, 1984. És la primera escultura de la sèrie *Señales en la piel*. Pedra d'Agramunt, 300 x 110 x 045. Ara és sobre la llosa que cobreix un pou negre. La Comella. això, és per a mi un fet carregat d'esperança treballar en la cara oculta de la realitat com si es tractés de fer-ho a la llum del dia, convertir aquell territori buit de la matèria en un laboratori d'experimentació espiritual i poder situar les idees del pacte, la construcció ideològica de *L'anell de pedra*, com si es tractés del nou temple de l'ànima.

Les hierofanies es troben a les coves, a les pedreres, en el paisatge, a les muntanyes... i han estat les forces espirituals que es desprenien dels llocs les que han suggerit la creació d'alguns monestirs i santuaris, com la muntanya de Montserrat, o els milers de turons que són coronats amb petites esglésies, tots ells tenien una forta presència estètica. També es poden trobar emanacions sensibles que es poden traduir en valors religiosos, polítics o culturals en alguns arbres, com en els casos del pi de les tres branques, el roure de Guernica, les grans alzines, com la del mas de Borbó, o els terebints de les terres de Palestina. En aquest sentit, Frazer, a *El*

folklore en el antiguo testamento, descriu magníficament com aquests arbres són considerats emanacions del sagrat.

Algunes vegades, en els moments de silenci, entre les deixalles i la pols que s'acumula damunt les obres, treballant de manera normal i relaxada al taller, sóc assaltat per aquests pensaments i, en ocasions, sóc testimoni d'experiències singulars. Aquestes impressions no tenen massa rellevància, però em recorden les connexions amb els aspectes inquietants i originals que sentia en les accions a la natura. M'agrada pensar que sóc observador d'una realitat comuna a totes les persones, que no es tracta d'una percepció especial, sinó que és el sotrac d'una qualitat estesa a totes les persones que es manifesta i que, alhora, és per damunt de totes les meves idees. És com una remor de fons que varia el to de les paraules, com una vibració que crea l'harmonia de l'aigua del llac, com l'acció d'una força dinàmica que uneix les primeres accions de la matèria amb les aparences de l'instant, accions que són presents arreu, a les quals ens hem habituat de tant mirar-les. També sóc testimoni de com les idees construeixen un espai particular en el meu univers mental i de com, quan es fan realitat en forma d'obra, esdevenen entitats independents que cerquen el seu món i m'interroguen sense parar cada dia.

En certa manera, les idees que poden passar pel meu cap tampoc són meves, anaven de pas i es van entretenir entre les mans, entre els dubtes i les fissures del pensament. He de dir que moltes vegades ho feien al marge dels propòsits personals i obrien les seves pròpies vies de creixement, causant-me certa sorpresa. Un cop acabat el treball, miro les obres com un observador qualsevol, procuro fer-ho com un testimoni no implicat en allò que dorm al seu interior, allò que en ella és subjacent. Penso que el treball, l'escultura, ha de tenir interès per ella mateixa, que és ella que s'ha de presentar sola, com una pedra de la qual neixin immanències invisibles, les hierofanies. És

l'obra sola envoltada del no-res, com l'ou de Brahma sobre el caos, és ella la que forma una unitat de pensament i segrega ordre. Penso també que, encara que l'atzar intervingui sobre el seu destí i les idees s'hi dipositin, l'obra conté una energia que espera la seva oportunitat, espera la mirada que sigui còmplice del seu secret i, si és portadora d'algun valor, un dia o altre obrirà el seu espai.

En el compromís artístic de la postmodernitat, l'obra transporta una sensibilitat renovada sense intencionalitat estètica, l'obra no és avui una còpia de res, és més aviat un clon d'ella mateixa; *Cultura de restes* que s'exhibeix de manera luxosa. No és una presentació crua de la realitat, el que cal és la vibració oculta d'un pressentiment, no és doble, és única i testimoni de la seva ocultació, d'allò que s'insinua i poua a la consciència pels ulls de la pell. Sobre aquests motius, escrivia Cézanne en una de les cartes a Émile Zola.

Estic treballant en una idea obstinada i clara i començo a veure la terra promesa. Em passarà igual que li va passar al poble jueu, o finalment podrà entrar-hi? Podrà ser l'activitat artística una activitat que requereixi l'acció de persones pures, plenament dedicades al seu ministeri?

Cézanne intenta fer el mateix en pintar la Montagne Sainte-Victoire, intenta atrapar en la tela no el color o la forma de la muntanya, sinó la vibració subtil de la llum, un cromatisme especial que emana de les formes, un timbre de color que destil·la la llum reflectida en la natura. Prendre'l i transportar-lo a la tela és el que vol, com si es tractés d'ordenar un pensament que s'oculta a la memòria. Dia rera dia pinta el mateix quadre amb l'esperança que entrarà definitivament a la terra promesa; prendre l'alè d'un instant i deixar-lo present en la superfície de la tela. La immanència oculta, el sagrat es resisteix, i per més que la pintura vulgui atrapar la identitat de la

muntanya, aquesta és permanent i sempre oculta o, si més no, canviant: produeix noves realitats que són matèria inquietant a la mirada.

5.13 Altres referents

En algunes obres d'art trobo un discurs misteriós, reeixit, un pensament que es destil·la en l'aire i que ens porta als territoris inexplorats de la ment. Experiències íntimes als espais silenciosos i als laberints mítics on s'amaga la condició humana. A l'escultura de Richard Serra, Chillida, Oteiza, Giacometti, Robert Morris... l'espai és presentat com una realitat pressentida i significa, de manera especial, la tensió que presenta. La matèria s'expressa com una presència sensible, com si fossin testimonis directes d'aquelles coses que són fora de la percepció humana. L'escultura, com l'art en general, ha de tenir quelcom en una reserva desconeguda, ha de ser un vehicle per a recordar-nos i connectar-nos amb la vibració silenciosa de l'eternitat, és a dir, amb allò d'absolut que ens posa en comunió amb la



Fita i garrafa de bronze. Castellvell, 1988. Pedra i bronze. 230 x 045 x 045 cm. Actualment és a La Comella.

resta de les coses. És per aquest motiu que l'art mai pot fer evident allò que presenta. La creació artística, amb aportacions conceptuals o formals, construeix portes d'entrada a noves realitats, espais que ens articulen i connecten amb la unitat primordial del món. En un llibre polèmic de Jorge Oteiza publicat el 1983, el *Quosque tandem...* es llegeix en l'apartat 77:

*Que el arte consiste, en toda época y en cualquier lugar, en un proceso integrador, religador del hombre y su realidad, que parte siempre de una nada que es una nada y concluye en otra Nada que es Todo. Todo el proceso del arte prehistórico europeo acaba en la Nada transcendente del espacio vacío del cronlech neolítico vasco.*¹⁷

Filiberto Menna, en l'obra que va publicar sobre l'opció analítica de l'art modern, recull les preocupacions del suprematistes, concretament l'aportació de Malevitx en el seu interès per formular les estructures visuals de l'art nou. Escriu que van ser ells els que van presentar la sensibilitat pura, l'inici de la germinació d'un nou art. Indica, amb paraules del mateix Malevitx, que el creador abandona el domini de l'expressió sensible per a submergir-se en els espais on el color desapareix.

*“Por la fase negra y blanca, generada por las formas cuadradas del negro y el blanco, a las que añade después como color el rojo». Pero en este punto podemos preguntar también por qué escoge precisamente el cuadrado; (...) el cuadrado no se utiliza aquí como una forma simbólica, sino como una estructura primaria,(...) una estructura mínima que no quiere representarse ni siquiera a sí misma, sino actuar como estímulo conceptual.*¹⁸

Menna cita un fragment del llibre de Malevitx sobre el suprematisme que ja respira el perfum de la postmodernitat.

*El arte nuevo ha colocado en primer plano el principio por el cual sólo puede admitirse a sí mismo como contenido. Así, no hallamos en él la idea de algo, sino la idea del arte mismo (...) El arte nuevo esta en la línea de su propia verdad, y no admite la degradación mediante la expresión de «verdades que le son extrañas».*¹⁹

L'obra d'art crea els lligams profunds entre la creació humana i aquella que es troba en estat salvatge a la natura. L'obra que transpira un alè comunicatiu ens posa en contacte amb ella i també amb l'absolut que és fora de l'objecte, fora d'allò concret que queda atrapat a les formes i les paraules. L'obra ens submergeix en l'ordre implicat de la matèria, en allò que batega en els processos de cada sistema viu. El cor del món és present al voltant nostre i el seu ritme és manifesta a cada una de les expressions invisibles de la natura. Tot i que en la humanitat es manifesti com un fet cultural, l'art mai pot sostreure's a les seduccions de la natura. Per això, la humanitat crea l'art com un objecte de substitució, com un instrument per a comprendre els misteris que d'ella es desprenen. Com passa en altres camps del saber, la humanitat intenta trobar en l'art la manera de substituir la natura i d'arribar a prescindir d'allò que és, natura que crea i es manifesta com un brollador permanent. L'home vol ser natura que s'expressa a un ritme de producció diferent d'aquell que la seva condició animal li ha assignat i, per això, crea les dreces per arribar a l'essència de les coses en el temps que li ha estat assignat. Tota la història de la humanitat és feta de dreces i tots els invents de la ciència, l'evolució tecnològica, no tenen altre objectiu que la lluita contra el temps per a defugir el seu poder absolut. La natura queda presentada com una experiència estètica i l'art no pot fer altra cosa davant d'aquesta experiència que lliurar-se a l'agonia. Escriu Oteiza a *Quosque tandem...*:

*Todo es ya sensible desde lo estético. Cuando el arte experimentalmente concluye, todo el arte pasa a ser naturaleza. Ya toda naturaleza tiene explicación natural i estética. Todo lo que se nos manifiesta con el material sensible de un experiencia estética, es ya arte.*²⁰

Recordo especialment com vaig conèixer a Jorge de Oteiza, era a mitjans dels setanta i jo acabava de llegir amb interès i certa devoció el seu llibre. Aleshores, en el món de les arts, hi havia persones que no valoraven la publicació en absolut, trobaven defectes de forma i falta de rigor científic. Per a molts escultors joves, però, era una prova de compromís i valor moral que va tenir una certa repercussió. Es tractava, especialment, d'una valoració estètica d'aspectes de la tradició i la natura que ens va sorprendre totalment. José Millicua, professor d'història de Belles Arts, me'l va presentar al Museo Español de Arte Contemporáneo, a Madrid. Amb ell vaig parlar una estona llarga, concretament sobre el tema que a mi més m'havia interessat del seu text, el cronlech, els cercles de pedres que ell anomenava tòtems de l'ànima basca. Recordo que llavors tenia una força extraordinària; les persones que parlaven amb ell difícilment tenien temps per a la rèplica, va quedar-se satisfet i va abocar-me el cistell, deixant-me anar tot un seguit de conceptes que necessitava descarregar contra algú. Va fer una dissertació sobre les caixes buides i el frontó, sobre les diferències entre les proporcions i els continguts en les construccions megalítiques d'Anglaterra. Deia que els grans megàlits anglesos, de la Bretanya francesa i d'Irlanda, eren estructures de poder, objectes de la prepotència humana. Per contra, els humils cercles del País Basc eren buits, habitacles per a l'esperit que quedaven perduts entre la natura.

Oteiza parlava dels cercles de pedra al País Basc com d'escenaris per a la contemplació de l'ànima basca. El cronlech buit i ple era, com en les primeres



Construcció de l'anell. 2001

avantguardes, el blanc sobre blanc de Malevitch, i als seixanta, el menys és més dels minimalistes. Barandiaran, historiador i antropòleg, va ser qui va investigar aquestes construccions de pedres i no va trobar res al seu interior. Les seves conclusions no van quedar del tot resoltes, els cercles de pedres eren buits i, prudentment, no va fer cap interpretació. Sobre les construccions d'Oyarzun va dir «no hemos encontrado nada, están vacíos». Sobre el «fracàs» de l'antropòleg, sobre la presència del no-res no es podia treure cap conclusió científica i, prudentment, es va quedar amb un «están vacíos». En canvi, l'escultor troba en el «vacío» la conclusió més reveladora i formula la seva interpretació; diu que en l'espai buit



Construcció de l'anell. Granit de la Ex-U.R.S.S. 17 m. diàmetre per 320 cm. d'altura màxima.

El dia que vam transportar les pedres des de Reus i les vam instal·lar a la Comella, la veu em va marxar i vaig conèixer en profunditat el valor de la fatiga. Fotografies, Pep Borrell Garcíaopons. Gravació en vídeo, Francesc Poblet.

és on habita l'ànima dels pastors d'aquelles muntanyes i que, per tant, és ple de significat espiritual. Sobre l'absència en els cercles de pedres, en el cronlech basc, Oteiza crea tota la seva reflexió sobre l'estètica contemporània i crea també la seva sèrie més coneguda, les caixes buides de 1958.

Mirant amb certa perspectiva aquestes escultures, les caixes buides, crec que la preocupació estètica no és precisament l'absència de tema, el teatre sense funció, sinó que l'espectacle es desplaça als enquadraments, als plans trencats i ordenats i a les articulacions espacials harmonioses. El motiu se centra en les perspectives que s'obren cap a l'altre costat de les obres, no en la concentració de força al seu interior. Encara que l'escultor parla del buit en les caixes, la seva qualitat no actua, ja que el que realment ens presenta són les obertures dels límits, el joc d'espais i la relació entre els plans que els delimiten. Les fugues a les escultures, les interferències de l'exterior són encara més presents si mirem la matèria que les forma i vol retenir a l'interior l'absència de tema. També es manifesten les descompressions de les caixes si s'intenta habitar l'espai interior des d'una posició espiritual aïllada de les coses que les envolten. A l'interior de les caixes, l'ànima humana quedaria totalment desvalguda: no és pas una arquitectura per estar sinó per a transitar, per a entrar i sortir. En realitat, els espais de les caixes són penetrables i transitables com qualsevol arquitectura. Són finestres que configuren els límits de la forma, però que, al mateix temps, creen interrelacions entre l'interior i l'exterior, tot formalitzant una zona central desvalguda. Caixa oberta plena de transparències que més que mostrar-nos la idea del no-res absolut proporciona categoria ontològica i materialitza l'espai.

Un cas diferent és el treball de Imi Noebel que als anys seixanta va fer obres que incorporaven el ple i el buit, la presència i l'absència com s'observa a *Espai 19*, 1964,



Anell de pedra. La Comella. Tarragona 1975-2001 Granit de la Ex-U.R.S.S. 17 x 3,20 m.

un bastidor buit que va ser una manera usual de presentar algunes obres posteriors. La idea de confondre els límits de la pintura i l'escultura és paral·lela a la necessitat de confondre els espais mentals i aquells que necessita l'esperit contemporani. Una forma de plantejar l'anihilació i la negació de l'obra i presentar, també, la crueltat de les estratègies de simulació. Noebel reprèn el tema del blanc sobre blanc, però presentat des de la negació de l'aura, des de la fredor absoluta de l'art sense ànima. Escriu Anna Maria Guasch sobre aquest pintor.

Posteriormente, Imi Knoebel, que siempre se ha considerado un pintor, trabaja en una abstracción radical que a partir del objeto pretende liberar a éste de su condición volumétrica. Con un método que opera por estratificación y superposición de elementos, acumula tableros, aglomerados, bastidores, listones, etc. para que intervengan y sean intervenidos por el espacio

*circundante, intervenciones que sin embargo no tienen presencia escultórica sino pictórica.*²¹

Ara penso en totes aquelles coses i crec que allò important no és mai visible: no arribes al misteri obrint l'escultura, esmicolant-la o incorporant-la al context, penso que més aviat s'hi arriba tancant-la en ella mateixa. Però les propostes poden ser molt variades i algunes admirables.

5.14 La mirada conduïda

Replicant les construccions dels pastors de les muntanyes d'Urbasa, d'Andía, d'Aralar, vaig fer un treball efímer, senzill, per al consum del vent i la contemplació instantània: *els anells del pacte*. Amb un bastó gratava el terra i configurava un cercle que, seguidament, contemplava com si d'una aparició es tractés, des de fora, mirant més enllà de les presències. Anells petits (no més de metre i mig) dibuixats amb herbes, terra, pedres, llaunes o a la sorra de la platja. L'època dels anells a la terra era

també la de les línies traçades a la vora de l'aigua, les coves buides i plenes de Valls, les del Garraf, les fites, la història d'un pam de terra. Com he dit, jo havia iniciat una recerca sobre la idea de l'anell, una imatge senzilla i, fins i tot, retòrica. La idea era formalitzar una aliança amb la natura, un pacte que m'ajudés a acostar-me a la seva vitalitat, una excusa i un compromís al qual ara he donat una forma més definitiva, una obra serena i estable que recull algunes de les quimeres dels últims vint-i-cinc anys.

A diferència del joc que jo volia formular amb el cercle com expressió d'una aliança, el cronlech no és el símbol d'un pacte, és un cercle de pedres de funció desconeguda; tampoc és un espai funerari com afirma Barandiaran. Presenta el seu espai intern orfe de funció concreta, a excepció de la derivada de la màgia que es desprèn en la valoració i contemplació de la realitat estètica del cercle, com passa a les obres de Richard Long. És aquest valor el que he cercat en les construccions de pedres circulars; la funció simbòlica del pacte, el testament material de l'aliança.

Ara, la presència del cercle és virtual, la formen els electrons al voltant del nucli, presències furtives a l'espai interior de la matèria, en l'escenari teòric on podem fer un ritual per a la pregària pagana. Allí es troba el santuari de la postmodernitat, el que ara ens presenta la física quàntica i que demana una atenció espiritual renovada. Penso que, com en una roca mil·lenària, allí s'ha d'escriure una paraula, no amb neó com faria Joseph Kosth, sinó amb el bategar del cor i el pols de la intenció. Aquest escenari és el mateix que fa milers d'anys s'havia intuït i presentat des de la visió poètica i religiosa i ara, en l'era del buit i les estratègies del simulacre, en el moment de la instrumentació del diseg i la llibertat absoluta, no queda altre camí que l'actitud neuròtica de l'ocultació. La llibertat sense límits s'ha convertit en un problema entròpic, en un escenari on el temps ha deixat de funcionar o els números del rellotge han perdut el poder de referència. Escriu Suzy Gáblík:

Por una parte, al establecer una libertad de expresión ilimitada, de alguna forma se socava la importancia de aquello que se expresa; y por otra, al haber un número ilimitado de opciones disponibles, el grado de innovación posible es mucho menor.²²

Presidits pels seus silencis, per la seva lluminositat i fosc, no són els territoris de la divinitat inventada, són els espais naturals de tota la creació material els que m'inviten a actuar en la seva pell lluminosa. En realitat, es tracta d'un fons caòtic d'infinites transformacions, l'escenari d'un univers que creix en totes les direccions i que captiva la natura per a expressar-se. Oceà sense límits aparents on sura com l'escuma la idea, on s'exhibeix per un instant l'objecte de la nostra realitat i, furtivament, es presenta la reverberació sinuosa de l'obra d'art i *La palabra oscura*. Persistir en la presentació del treball en aquest espai, sense el reconeixement social, és sens dubte, una quimera que delata certa neurosi. Encara que sigui aquest el cas, la idea del



Guarda. Pedra calcària, bronze i ferro. 260 x 90 x 80 m. Presentat com projecte urbà el 2003 en procés de realització des de 1991. Encara no he determinat que és el què he de guardar-hi.

pacte no és una idea peregrina i estic disposat a continuar per aquest camí carregat de futur encara que hagi de pagar amb l'estabilitat mental.

Els defectes que pot patir un art que renuncia a la presentació formal s'han de tenir en compte. D'entrada, pot allunyar-se de la realitat social o presentar un compromís moral, polític o estètic ennuvolat en la confusió; no crec, però, que aquest sigui el problema més greu que presento al llarg de la tesi. La societat moderna ens ha arrencat la confiança en aquests valors i crec que la forma de restaurar-los és, precisament, presentant-ne l'absència, instal·lant en el seu lloc el sacrifici, la renúncia i la tenacitat de l'autor oculta en una *Caja de fondo*. Aquí recordaré unes paraules de Arbol Looking Horse, un indi Lacota que reclamava la necessitat del pacte i un rostre reconciliador amb la natura.

Nos hallamos ahora en una etapa crítica de nuestro desarrollo espiritual, moral y tecnológico como naciones. Toda la vida se encuentra en un equilibrio precario. Hemos de recordar que todas las cosas de la Madre Tierra poseen un espíritu y



Coitus aereus, Història natural. Castellvell, 1991. Pedra calcària, coure, ferro i altres materials. 100 x 090 x 080 cm.

*se hallan intrincadamente relacionadas. Ha comenzado a cumplirse la profecía lakota de recomponer el sagrado anillo de todas las naciones. En la antigua sabiduría de las naciones indígenas, podemos hallar el espíritu y el valor para enmendar y curar.*²³

El cercle de l'anell és també la imatge del sol, un símbol important en les cultures agràries i un astre autolluminós i calent que ens proporciona la possibilitat de viure. És la representació de l'origen de les coses, és la imatge del moviment dels astres, del creixement expansiu de les ones sobre l'aigua i del temps circular. El cercle, encara ara, té unes connotacions religioses importants, ja que representa l'eterna repetició i la perfecció de la forma. Segurament, en el seu moment, els cercles de pedres tenien una funcionalitat ritual a les danses circulars, als balls al voltant del foc... El sol és un espectacle vivent que regula les nostres accions quotidianes. Per tant, no podia passar desapercebut al joc simbòlic dels homes que vivien immensos en la natura. Els cercles de pedres en els espais oberts de les muntanyes del nord eren, i encara ho són, humils santuaris per a la reflexió.

Una de les imatges que més m'ha interessat és la paret circular. N'hi ha una que protegeix el cim a la muntanya d'Urbasa i una altra de molt similar que serveix per tancar un ramat de xais al port de Mirabete, a Extremadura. No obstant això, m'interessen totes les connotacions que es poden desprendre de la forma circular, des d'una serp que es mossega la cua fins a un grup de processonàries que camina sense cap ni cua en una dansa mortal. Tot plegat per a arribar a una sola conclusió, el cercle de l'anell no té cap altra lectura que l'aliança, no té altra orientació que aquella que li proporciona trobar-se sota la llum del sol i els cercles lluminosos de la lluna, no té altres referents estables que els que jo he anotat en el revers fosc de la matèria.

A mitjans del setanta, els dubtes que desprenia l'art eren considerables. A Belles Arts no teníem una orientació clara sobre el que podien fer per tal d'abastar els corrents més diversos i clars que la societat plantejava; l'art per l'art, llavors materialitzat

en la *pintura pintura*. També l'art conceptual tenia entre nosaltres certa influència. A Catalunya, centrat en el grup de treball i les accions de Banyoles, eren un referent que animava a caminar en aquesta direcció. En el meu cas, però, mai he vist l'obra en el camí de les formulacions pures, sempre l'he vist consolidada en matèria, aquella que suporta l'acció del temps. Una altra direcció creativa anava dirigida cap a una major consciència social, línia d'expressió marxista que encara plantejava qüestions importants en el fet creatiu i que va marcar algun senyal quant al compromís personal, però no en l'expressió estètica. Sempre he sentit la necessitat de fer un treball que arribés a tothom i tingués la màxima amplitud estètica possible.

El Land Art ha estat una de les disciplines contemporànies que ha recuperat el respecte pel medi i ha treballat en el paisatge amb la intenció de reviure l'esperit que dorm en la natura. Va ser un moviment vinculat al paisatge, deutor de les expressions del neolític i contemplat des de la perspectiva urbana. És per aquest motiu que considero necessari tractar amb certa atenció aquest darrer corrent, ja que està vinculat a *L'anell de pedra*.

La informació que tenim ara de les tradicions d'altres pobles ha obert perspectives inabastables a la creació. Després de la segona guerra mundial, l'art ha trobat un terreny sense limitacions creatives: ni en els materials, ni en les tècniques, ni en els llenguatges ha trobat limitacions. Res ha aturat la força aclaparadora de la novetat, res ha imposat limitacions alternatives a aquelles que cada autor prenien com a pròpies. Amb tot, aquesta situació no suposava cap risc important, i teòrics com Guillo Dorfles han presentat debats d'interès sobre el bon o mal gust, i els aspectes crítics, en ocasions irreconciliables, que aportava l'art actual al públic. El valor espiritual que han creat les noves expressions és considerable, la simplicitat de les formes i la valoració de la matèria més senzilla ha estat la clau d'una nova



Renuncias. La Comella, 1999, 6 obres originals en bronze i altres materials. 32 x 21 x 17 cm.

realitat estètica. No obstant, la que presenta ara la postmodernitat, en ocasions òrfena de valors espirituals, és, com tot, discutible.

No es posible considerar de «buen gusto» una barra de hielo coloreada (Zorio), un bloque de cemento (Kolibal), un peso en el extremo de una cuerda (Zorio), un paquete de diarios entre dos planchas de vidrio (Merrz), una pila de carbón (Kounelis), un hombre peludo que se masturba (Acconci), u otro que se corta el pene (Schwarzkogler).²⁴

Anish Kapoor, un escultor contemporani nascut a l'Índia i format a Anglaterra, ha recollit part de les tradicions del seu poble i ha creat una estètica que proporciona nova energia a la desolació espiritual del present. Les seves pedres plenes de pols vermell o blau són enigmàtiques i connecten directament amb el misteri. La matèria estesa per la superfície creant una atmosfera vaporosa és inquietant i la fermentació de color sense deixar rastres de la mà de l'home és reveladora. Els forats rodons i negres oberts al mig de grans pedres que mostren les seves entranyes plenes de misteri i de soledat, els petits temples amb l'interior vestit de vellut en pols de color blau ultramar, les formes de vagina, cobertes de mini... Tots aquests elements són part d'un llenguatge simbòlic i expressiu de la tradició del seu país. Ell

utilitza el suport expressiu de la matèria per tal que ella deixi anar la realitat estètica que habita al seu interior. Gina Pane va expressar molt bé un sentiment revelador amb la intervenció de les pedres.

Un dia anava caminant pel camp. Al llarg del camí que anava seguint vaig veure algunes pedres que quedaven a l'ombra, abandonades en un revolt a l'obaga. El meu primer impuls fou agafar-les, moure-les una per una i situar-les a la llum del sol. Fou el començament d'una nova visió del món i de mi mateixa. Em qüestionava el meu paper com a artista en la societat contemporània.

Les idees de Lippard, a *Six Years: The Dematerialization of Art, (1966-1972 Berkeley and Los Angeles)*, van obrir camps alternatius al sistema de mercat i a la relació

dels artistes i galeristes. La pintura i l'escultura van trobar sistemes de presentació de les obres i van crear models dels quals van emergir conductes noves com l'art conceptual, l'art de la terra, l'antiformal, l'art del cos, l'acció, les performances i, més tard, les instal·lacions, el vídeo art, etc. Indirectament, jo vaig veure'm implicat en aquests nous corrents, encara que la formació acadèmica em dirigia més aviat cap a un compromís humà sense un perfil ideològic determinat. Robert Smithson va ser un personatge fonamental en la consecució de l'art del paisatge, la seva *Espiral Jetty* i la forma de plantejar la recuperació del llac salat de Utah, van ser algunes de les primeres mostres de la preocupació que l'art podia tenir quant al destí de la Terra.



Conjunt d'escultures a la Comella. 2004. Sèrie: *apócrifos, testamentos y memorias*.



Sacs de garrofes. Castellvell, 1989.
Sèrie: *Cultura de restes.*
Bronze, 100 x100 x042 cm.

A les classes de Jaume Coll sempre es parlava de l'home i el seu entorn i, encara que mai proporcionava pistes clares, direccions artístiques expressives, ni quines eren les persones que podíem consultar, la lletania de fons, la seva cantarella es va clavar al meu pensament amb el pes de les agulles ben esmolades. Personalment, tot allò va servir per prendre certa consciència que la feina d'escultor no era fer formes més o menys interessants; em vaig adonar que era necessari perfilar les línies d'un compromís i seguir-les de manera constant i sense fallida. El treball que he pogut realitzar a partir de llavors ha estat molt variat, però sempre he mantingut la mirada en allò que preocupa l'home en general. En l'última etapa, és possible que les obres d'Anish Kapoor en les pedres foradades, Walter de Maria en les *Caixes per a treballs sense sentit*, o Joseph Kosuth en l'ús de la paraula com única forma d'expressió hagin tingut una influència indirecta més clara que totes les aportacions de la facultat de Belles Arts.

Motivats per un món tan subtil, caòtic i paradoxal, alguns artistes durant els setanta vam apropar-nos a aquesta qualitat sensible des d'una perspectiva analítica, experimental i lúdica; calia prendre referents estables encara que fossin ànimes de la nostra invenció. Les lleis i les formes de la natura eren un camp experimental inesgotable per a les nostres observacions i també per a dotar-nos de recursos expressius. És ella qui contribueix a fer-nos un model de realitat des de l'experiència i la reflexió directa, tot connectant-nos amb el seu fons incompreensible i misteriós.

Quan quedem seduïts per una pedra de riu amb forma d'animal o, senzillament, amb una forma enigmàtica, estem responnent a una sensibilitat antiga, és el residu de la cultura animista que encara té vida entre nosaltres. Aquesta atracció encara hi ha moltes persones que la senten. De fet, la necessitat de misteri es transforma en l'energia que mou la humanitat cap a noves àrees de saber. Jacques Monot, a *El azar i la necesidad*, escriu:

