

Anell de pedra
La realitat estètica

Rufino Mesa

I capítol

Recerca d'un espai físic i espiritual per a treballar i presentar les obres de l'aliança i la reconciliació. El pacte amb la natura en un espai abans reservat per a ocultar el rostre daurat de Déu i, ara, la cara humil d'una pedra.

Reflexió sobre l'estructura del pensament i les produccions que presenta en la creació artística. La nova reflexió ha de prescindir del discurs que genera l'art en si mateix i abastar territoris que poden ser compartits amb altres àrees del saber.

Presentació d'accions i experiències que demanen una explicació des d'altres disciplines de creació i interpretació de la realitat. Ampliació del discurs creatiu que mira en altres direccions per tal d'il·luminar l'experiència estètica i fer-ne una expressió integradora. La incursió en altres àmbits del saber; ens han d'orientar per viure de manera reconciliada amb la natura.

1.0 El suport de l'aliança

Un dels llibres sagrats més antics que es conserven, el *Bhagavad-gītā*, que reuneix el saber espiritual de l'Índia, diu sobre la residència del Senyor Srī-Krsna:

Aquesta, la meva llar, no és il·luminada pel sol, ni la lluna, ni l'electricitat. Aquell que hi arriba mai no torna a aquest món material. 1

Ara veiem que la realitat final que es presentava en l'antiguitat, que és immutable en el temps, transcorre paral·lela al model que avui ens presenta la ciència i podem intuir des de l'activitat artística. Realitat buida, blanca i plena d'energia, que configura i desfigura les coses que veiem a cada instant, presències furtives que ens estimulen a crear l'aliança amb una imatge més estable; *L'anell de pedra*. Fins i tot en la part mínima de les representacions, en les seves partícules atòmiques, cal deixar-hi un registre conceptual, una idea que generi una visió poètica de la matèria: impulsos elèctrics que giren a velocitats increïbles i formen cercles en espais inabastables, escenaris virtuals per situar la memòria testamentària del pacte. Aquestes idees són l'herència de Demòcrit, d'Epicur i Lucreci. Les partícules, però, no posseeixen identitat pròpia, és a dir, en última instància són espai buit, concepte que també pressentien els atomistes de l'antiguitat. En aquest sentit, cal considerar que la realitat final de les coses ens



Arquitectures tancades. Vilafranca del Penedès. 1976



Mesquita a l'Afganistan. Ruta de Kandahar, 1975. A l'interior, una porta dibuixada; el fang era la senyal d'una realitat buida.

conduïx a un enigma de difícil comprensió; Schrödinger, en un experiment teòric derivat del principi d'incertesa, ens presenta la més misteriosa de les caixes, aquella que pot contenir al seu interior un gat viu i mort alhora. Si la matèria és formada per àtoms i aquests per partícules buides, tot allò que veiem és il·lusió, un efecte dels nostres sentits que formulen idees a partir de sensacions. Potser, en realitat, no observem res més que ones de llum; descàrregues subtils d'energia que viatgen amb freqüències diferents i, amb elles, amb aquestes presències sense cos, viatgen paral·leles les nostres intencions. Aquest motiu el tractaré més endavant; ara interessa com interpretem la realitat estètica.

L'aïllament teòric de les partícules, veure-les desarrelades del seu fons immaterial, és un artifici intel·lectual, una clau per continuar aferrant-se a les coses, un norai per a lligar l'última gavarra. Pensem, encara que sigui com en un joc incompreensible, que al límit de la matèria només hi ha espai i energia, un desert de buidor que oculta l'impuls tremolós del nostre desig. Aquest és l'escenari obligat de l'obra que cerca les condicions de l'aliança; aquest és l'espai conceptual per intervenir amb les ocultacions i és la casa mística de la voluntat creadora. De fet, no podem fer altra cosa que seguir les seves imposicions; així ha anat sempre. La diferència rau en què

abans pensaven que allí es trobava el rostre de Déu i ara ignorem què és allò que s'amaga darrere de l'aparença. És per aquest motiu que ara podem prendre possessió simbòlica d'aquest espai sense el permís de ningú i podem fer-ho amb un sentiment religiós, reconciliant-nos-hi. Així doncs, materialment, totes les coses són compreses en aquest lloc de formulacions possibles: ell és tot en una continuïtat sense límits, ell és el creador de tot allò que veiem. Ara, si volem realitzar el ritual del pacte, ens hem d'acoblar a les lleis d'aquest lloc, a les seves incerteses. No pot ser d'altra manera: com s'ha dit, tots hi som continguts i res pot sortir del marc físic que configura la substància del món. Fins i tot el pensament és el fruit de les seves transformacions, i els sentiments i emocions que experimentem també són conseqüència de les seves creacions. Les coses inanimades i les formes de la natura són representacions configurades pels nostres sentits, però també són hologrames autònoms de les nostres intencions humanes. La realitat de l'art és la més refinada de les il·lusions: aposta per presentar el batec d'allò que vibra en l'interior de la matèria i prova de presentar la veritat existent entre el món material i l'emoció que provoca. Diu Gianni Vattimo.

... la consciència, en búsqueda de la verdad, se ha puesto en crisis a sí misma: ha descubierto, justamente, que es sólo una pasión como las otras...2

1.1 Una paradoxa tancada

Es dedueix que el món és una paradoxa inexplicable, com ho és el fet de l'existència humana, ja que el nostre cos també és format per la mateixa substància i la seva ànima és com el lament de les pedres, la queixa permanent que dorm en la memòria retinguda en la matèria, tancada eternament en l'urna de l'univers. L'esperit potser és el contingut d'un document escrit en una superfície sense límits, un testament que suporta la imatge del món que veiem com les caixes suporten les meves quimeres. Com ja s'ha explicat, sembla ser que només hi ha buit i energia, i

les coses que veiem suren sobre la seva buidor, apareixen instantàniament a la marmitta de l'observador. A l'horitzó, es manifesta un espai desert, però ple d'energia creativa; a la capsula secreta de l'univers, en la més radical de les ocultacions no queda cap rastre de forma, tant sols memòria implicada. Naturalment, també hi queda impresa la nostra lectura, ja que som part del seu joc i misteri. Sens dubte, cavil·lem moltes hores sobre aquesta qüestió indissoluble, i és precisament per aquest motiu que som una part important de la seva pròpia definició. Som el rapsode i el notari de la seva existència; podríem dir que estem aquí per fer un acte testamentari. Si no fos així, tot el misteri del món no despertaria cap interès davant la indiferència de les pedres. Però, són realment indiferents les pedres? Ho podríem afirmar? Com en una epifania pagana, podem arribar a pensar que nosaltres som aquí per a contemplar la seva representació, la seva revelació formal.

Pedagogía y realidad

Desde el año 76
deambulo por el mundo
y dibujo anillos por el suelo
de manera variada y compulsiva.
Busco el rastro de una firme alianza
que enlace la tierra como una raíz verde y que
encuentre un lugar firme; invisible de momento.
Ahora ya tengo 700 toneladas de granito negro
traído con fatiga de la antigua Unión Soviética;
con todas ellas quiero hacer una alianza estable
para que el sol se mire complacido en la tierra.

Així la pedra viatja i divaga, i al final del trajecte troba el centre, que no és altra cosa que esdevenir significant. La pedra és una realitat expressada, una epifania revelada, igual que una escultura que amaga tot allò que hauria de presentar però opta pel silenci, per l'ocultació i la renúncia, igual que un

fòssil que revela després de dos milions d'anys que és un avantpassat que ens esperava. Les formes possibles s'abstenen de ser presentades i les realitats mentals, que podrien transformar la matèria i proporcionar-li l'estatut d'escultura, també. Només la pedra respon amb paraules opaques, inefables. La pedra pren possessió de l'espai i mira atenta el pas del temps, ha pres el lloc de l'home en la *Capilla turkana*, ocupa la seva soledat i encarna una existència presonera en la matèria com la que ha experimentat el nen del llac de Kenya en forma de fòssil. En una altra ocasió, els rocs formen un anell sense cap orientació específica, sense cap altre simbolisme que no sigui configurar el centre, que és una forma que és presa com a referència estable. Així, l'ésser humà s'autocontempla sense cap altre valor que l'aportat per una aliança amb la línia que ens condueix a l'origen; natura que espera el compliment del pacte, ja que ella disposa només del temps, d'una duració que ha de permetre que el món es reveli.

Sobre aquesta immensitat i en aquest desert de formes on ballen les partícules, tanca l'habitacle Sri-Krsna i s'expressa l'inesgotable caràcter simbòlic (no sagrat) de l'anell. L'obra és una més de les moltes paradoxes que es manifesten en l'art contemporani: paganitzar allò sagrat i recuperar, alhora, les hierofanies antigues. Les pedres que formen *L'anell de pedra* i la *Capilla turkana* han viscut un llarg recorregut; van ser importades des de l'antiga Unió Soviètica per formalitzar el ritual d'un pacte, per configurar un cercle físic d'uns disset metres de diàmetre i per ocupar un espai reduït en una arquitectura mínima. L'aliança, però, no és a l'escultura. L'escultura només recorda el contingut del pacte, és la imatge testimonial d'un acte de voluntat. Allò important és el compromís que s'estableix en l'acte pròpiament dit, que romandrà en silenci per sempre. Com ja s'ha dit, la intervenció

només es pot realitzar en la buidor, en el desert que s'amaga darrere la forma. Encara que els referents abans anomenats han estat importants, l'obra també parteix de les realitats invisibles, del territori de la incertesa i la probabilitat que presenta la física.

Aquests són uns valors que han precisat un gran esforç racional i formatiu però que han suposat una aproximació al món espiritual des d'una perspectiva nova. Una visió nova de la realitat, que abans no tenia suports teòrics per existir. En aquesta direcció s'ha forjat l'aliança i, també, una mirada respectuosa cap al cant de les pedres; sincronia que ha estat possible gràcies al valor que aporta l'observació de la natura i a les actuacions que hi he fet. Com una dansa solitària sense intencions aparents, *L'anell de pedra* presenta el sacrifici d'una idea que ara dorm a l'interior de *Palabra obscura*.

Per tal d'apropar-se a la natura des de la perspectiva de l'art ha de ser possible prescindir de la mirada especialitzada; és irrenunciable, però, actuar des de la llibertat del pensament poètic. Actuació íntima, oberta i compromesa que estableix una comunió amb les forces dèbils que

n'emanen. Unió misteriosa que es pot viure com el millor regal de la vida, la comunió amb les coses més senzilles, l'escalfor del sol i l'alè dels dies. Acostar-se a la natura des de l'art és caminar sense la pretensió de trobar res estèticament valuós i experimentar una vivència única i incomparable: viure difós entre les seves fluctuacions, entre el somriure lleu del vent i les esquerdes primes del temps transformador. Si és així, l'art serà el pont entre les misterioses cares de la natura i la imatge que la presenta; és la idea del món que es manifesta com a realitat pensada i també com un enigma que es revela contínuament entre sensacions.

Es cierto que estas piedras hicieron este viaje y que ahora esperan detrás de la estación de autobuses de Reus para ser transportadas a la Comella, Tarragona. Ya llevan allí cuatro años y una, la más grande, la tuvieron que trocear para poder cambiarla de lugar. Un millón y medio de pesetas cuesta el transporte y ahora no puedo asumirlo, ¡tengo deudas! Post data: Las piedras ya están en casa. 10 de diciembre de 2001



Corrales de piedra seca, Santa Anastasia. Zaragoza. 1990



El color de la pedra i la llum de la tarda. Arquitectures de pedra seca. Tarragona 1977

1.2 Reflexions sobre el context

Un dels objectius més importants que l'home ha cercat en les investigacions estètiques ha estat el de la transcendència en l'acció creativa i la confrontació que aquesta comporta amb l'experiència quotidiana. Actualment la realitat estètica i la científica troben punts de contacte en aquesta transcendència i allò que, en altres moments, era atribuït a forces divines, ara sembla governat per lleis físiques d'incertesa fonamentada. Així, totes dues disciplines, l'art i la ciència, cerquen un món unificat, congruent, que respongui a principis universals que hauran de repercutir, modulant-lo, en l'esperit humà.

Per a la majoria dels creadors actuals, una obra d'art és una reflexió independent, una creació en ella mateixa que no necessita cap referent per a existir, cap excusa moral que la faci portadora de valors universals. L'art, vist així, ve a representar un fragment de la realitat profunda i té la virtut de connectar amb un rerefons comú que

emana de la psique humana. Segons la física moderna, sembla que el fenomen comunicatiu es manifesta en tota la matèria com un flux que unifica els camps comunicatius. Ara l'art ja no ha de servir a l'estat ni a l'església, ni ha de representar res de concret; ha d'existir per ell mateix al marge de tot tipus de condicionament i ha de cercar les causes profundes que li proporcionen sentit. En ocasions, els creadors han trobat un lligam generós dins les obres, una així podríem anomenar-la substància universal, una expressió que és més enllà de les particularitats de les cultures i les circumstàncies i èpoques en què s'ha produït; aquest fet l'he anomenat realitat estètica.

Des de sempre els homes han creat un univers al voltant de la seva sensibilitat i han cercat una actitud espiritual, una comunió quasi religiosa davant l'obra. En certes ocasions han connectat amb el fons misteriós de la natura, amb la força universal que anima totes les creacions, i, aleshores, s'ha realitzat la comunicació i la relació mística entre l'home i el seu entorn. Hem de



Capella buida en Goreme. Cova en forma de creu. Turquia, 1975

considerar, però, que les experiències estètiques també són causades per accions físiques. Fins fa ben poc, les havíem associat a l'espiritual o al diví, ara, però, a partir de puntuals descobriments de la física quàntica i en escales primàries de la realitat física, s'ha trobat una xarxa de relacions universals, un món unificat en el qual l'inconscient humà troba la força eterna de l'origen, on també es revela el misteri del fet creatiu. Aquest rerefons unificat ha estat sempre present, ha estat una intuïció humana vinculada al sagrat: Malevitx afirmava que veia la cara de Déu en els seus quadres. Mondrian vivia com un ermità, entre l'asèpsia de la pintura, la puresa de les formes i la netedat del pensament. Ell deia que l'art havia estat el camí constant i gradual d'una mateixa cosa, la bellesa universal que s'extreu dels elements constructius i les seves relacions. Theo van Doesburg va crear tota una implicació religiosa entre les seves pintures i el sacrifici de Crist, afirmant que el quadre per a ell era el mateix que la creu per als primers cristians. Els expressionistes abstractes i, entre ells, Mark Rothko, van mantenir en la seva estètica que l'essència de la pintura rau en la seva capacitat per a mostrar el sagrat. També és conegut que Cézanne, quan pinta *La muntanya Sainte-Victoire*, intenta atrapar a la tela no el color o la forma de la natura, sinó la vibració subtil de la llum, un cromatisme especial que neix de la muntanya, un to emocional que emana de la geologia reflectida en la terra. Escriu Mario

de Micheli sobre Cézanne en el seu llibre sobre les avantguardes artístiques del segle XX:

*Así pues, cuando Cézanne habla de la "verdad" del mundo real quiere decir algo muy concreto. No quiere hacer una pintura genérica del paisaje. "El aroma de los pinos que es áspero al sol, deve desvanecerse ante el olor verde de los prados, el olor de las piedras y el perfume del mármol lejano del monte de Saint-Victoire".*³

La reverberació del primer moment és encara destil·lant-se en la realitat quotidiana, i aquest aspecte també troba molts punts de contacte amb certes creences religioses orientals. La substància i els elements que van protagonitzar l'origen de l'univers, l'inici del ball de Vishnu, encara s'expressen, van quedar impresos a la memòria de la matèria com una ressonància que vibra i condiciona l'esdevenidor absolut de les coses. Al meu parer, aquesta música de fons és l'alè que mou la substància de l'impuls creatiu, especialment, quan s'esdevé una integració plena amb la natura. Aquesta música és també l'impuls que motiva el sentiment religiós entès com la necessitat de tornar a llegir els signes del món, lectura que intenta presentar el batec permanent de la realitat estètica. La necessitat de connectar amb el fons misteriós de la natura ens ve d'un impuls primari que va quedar imprès en la memòria oculta. La necessitat de conciliar les dues parts del *symbolon* genera l'efecte de dependència, la crida a l'estat de l'origen. Sempre estarem abocats a fer una lectura del text fonamental, que és ocult a la mirada i s'intueix entre les esquerdes del món.

Ara que es parla tan sovint de crisi espiritual, de la conveniència de fer un art amb la llum apagada, el pols paralytitzat i les aures fredes, és convenient fer-se una reflexió sobre els valors que cerquem en les qüestions estètiques. En aquesta reflexió hauríem de parlar certa cura en la conveniència de fer una nova interpretació estètica de la natura. Sempre ha estat la natura un referent fidel per aprendre i esperem que així continuï per



La meua ombra al desert d'Afganistan. Al fons, una caravana atravesava el buit, també és ple d'esperances. 1974

moltes generacions. Segurament, després d'aquesta reflexió arribaríem a una ràpida conclusió, fins i tot podríem fer de vidents i afirmar que l'art del proper període serà tot el contrari de l'art que s'està fent ara: la natura, però, seguirà presentant eternament el seu enigma indesxifrabre. És molt possible que el valor de la qualitat sensible, espiritual i absoluta que presenta l'art contemporani quedi totalment ocult a les noves generacions. I també és possible que aquells que ens seguiran facin tot el contrari i valorin aspectes d'ofici, temàtics i tècnics diferents, aspectes que esdevindran valors indiscutibles d'una nova sensibilitat. Es podria pensar que tornaran a entronitzar una nova estètica amb aspectes ideals i sublimes: si es manifesta en una o altra direcció dependrà de la consciència humana, del seu compromís amb la natura i l'art.

Són tan clars els moviments en espiral que estem obligats a fer! Són tan cegues les virtuts, tan brillants les graponeries! És tan reiteratiu el moviment pendular de la sensibilitat humana que no cal ser un vident per intuir els moviments previsibles. La

natura tornarà a ser el mirall de la humanitat, un referent estable per a emmirallar-nos una i mil vegades.

Per tal d'evitar caminar fent tombs a cegues o, amb certa maledicència, fer giravoltes amb els ulls clucs, cal cercar un objectiu espiritualment reeixit en allò que és tangible i present al camp experimental, al territori de les preguntes. És probable que, per tal de connectar amb aquest valor, per a aconseguir el seu benefici, necessitem certa innocència simulada: ja no serveix la innocència primitiva, la del badoc, la de l'asceta, la del nen que mira embadalit. Caldrà simular que el vel d'Isis cobreix la cara per no veure, però que forma una reixa subtil per on podem espigar entre el porus de la realitat amb els ulls ben oberts. Amb la natura també cal portar una estratègia, cal proposar una solució teixida amb ella, cal estar reconciliat amb les forces dèbils i, sobretot, cal tenir una hipòtesi de treball oberta: aquestes són les claus de ritual del pacte. En aquest cas, l'art té la funció de situar-se entre l'espectador sensible i el medi, i fer d'intermediari simbòlic per arribar

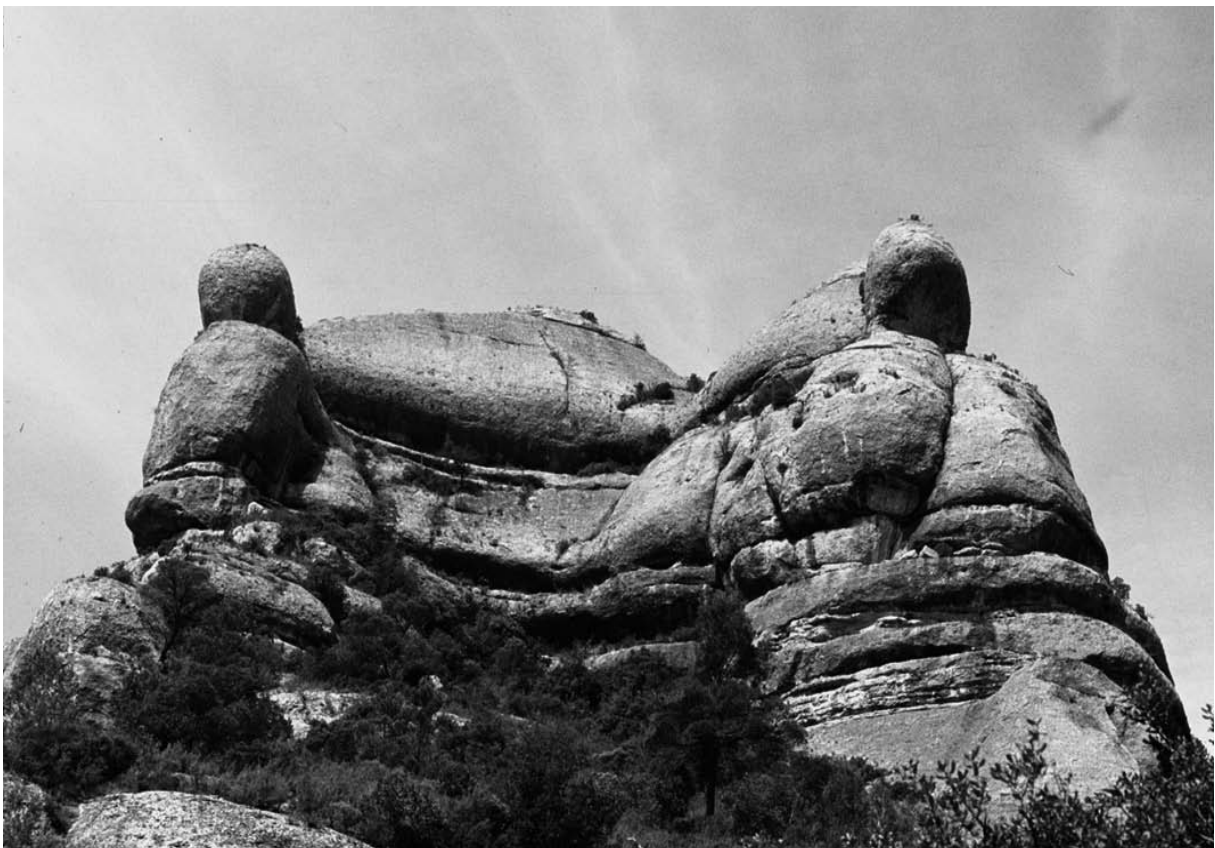
a la comprensió d'aspectes que d'altra manera foren incomprendibles. D'aquesta realitat pressentida, la que és fora de les idees, no en veurem, possiblement, gaire res, però de tant en tant podem donar un impuls a les intencions i fer-nos la idea que realment estem al camí d'anada, que ens apropem al territori on es formulen els canvis.

Seria una ximpleria dir que els escultors dirigim la mirada cap a la natura de les coses amb una intenció diferent de la general a la resta dels humans. De ben segur que tothom té el seu angle de percepció propi i ningú ens pot assegurar que té la platea des d'on es pot observar l'autèntic espectacle. Ara és evident la divisió, la fragmentació de realitats i l'obertura a múltiples models. La diversitat i l'eclecticisme que avui es viuen en l'art estimulen un procés creatiu de gran nivell. Aquesta qualitat ens situa en una de les millors perspectives que mai hagi tingut la humanitat. No obstant això, s'ha de dir que un món tan ric i variat com el nostre, en el qual s'obre la possibilitat d'una total obertura en les idees estètiques, comporta perills de

fragmentació, de dubtes importants sobre el valor d'allò que s'està fent i pot propiciar, fins i tot, afàsies i narcolèpsies artístiques, traduïdes en irremeiables crisis de confiança en un mateix i l'obra pròpia.

1.3 L'anell de pedra

La realitat estètica: la natura i la història de les idees tractada des d'una disciplina lliure i especulativa, espiritual, lúdica i no científica. En aquest cas, la pràctica de l'art ens pot ajudar a trobar espais comuns als que presenta la física moderna. Per exemple, el descobriment del buit de la matèria, el seu plegament cap a l'interior on oculta la memòria des de l'origen, és un escenari encisador que invita a fer-se preguntes. Aquest és un territori ideal per ocupar-lo amb reflexions sobre l'existència i, especialment, per situar el marc real de l'acció conceptual i estètica. En descriure la seva buidor, veiem com les obres que havien estat motivades per la revelació poètica del sagrat, ara es revelen derivades de l'art i la ciència. Disciplines que tracten

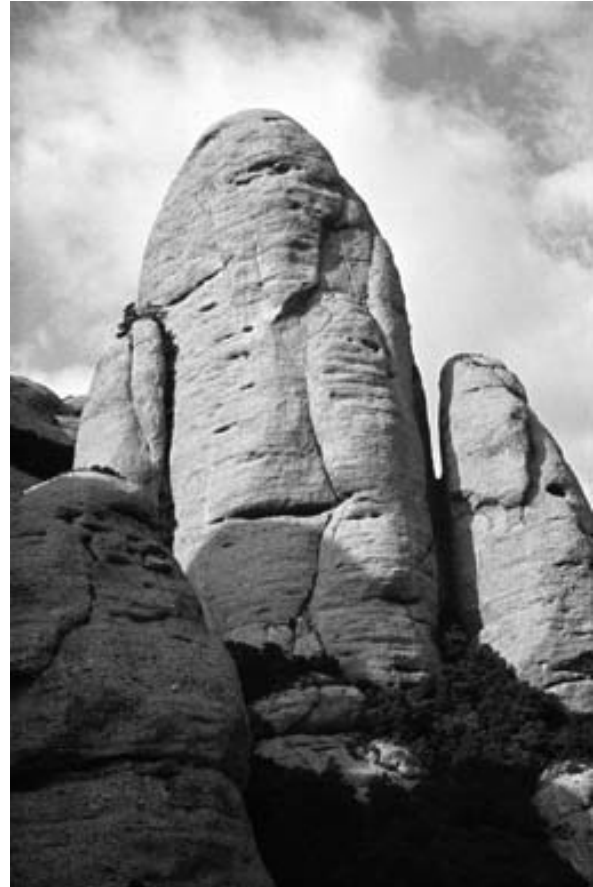


Les formes omplen de contingut el paisatge. Les forces fortes no són l'expressió oculta. La trona, Montsant 1976

aspectes comuns cerquen el mateix origen des de diferents àrees del pensament i, per tant, poden quedar equitativament representades en el joc de l'aliança. Veiem sovint que els impulsos que ens porten cap a la necessitat de saber són moguts per un sol interès, i que totes les disciplines humanes van orientades a investigar els mecanismes de la realitat que puguin presentar el pensament d'una manera unitària. Algun dia la dispersió de saber trobarà el registre de la realitat misteriosa i la farà transparent i comprensible, farà coincidir les veritats pressentides amb una imatge unificada del món. Ara, però, la conciliació de la realitat i la natura només és una hipòtesi que ens ocupa en la necessitat de realitzar un pacte per viure amb certa harmonia.

Fins que no arribi un model reeixit, assumeixo les paraules de Jean Baudrillard i prenc una imatge del seu repertori, exposada a *El crimen perfecto*, on considerada assassinada la realitat. Escriu que la realitat ha estat substituïda per la seva il·lusió, per la seva l'alteritat, pels circuits electrònics de la informació. Aquesta substitució es realitza plenament en la realitat virtual, el ciberespai, que anihila totalment el món exterior i incorpora a l'espectador dins d'un camp perceptiu cibernètic, un espai computeritzat com mai s'havia creat. La realitat que aquest espai virtual ens presenta és el fruit de processos del pensament que semblen totalment independents de la natura: l'home i la dona actuals viurien definitivament, segons Baudrillard, el marc de la cultura, prendrien l'energia creativa de les seves produccions, dels simulacres, dels models en forma d'hipòtesis, tot posant-se d'esquenes a les subtils vibracions del món que encara els envolta.

Els anells d'electrons, que transporten la informació a velocitats increïbles al voltant de la terra, són en aquest text una realitat virtual, que produeix el pensament i els seus simulacres, i construeix també els instruments i la tecnologia que els anima.



Les formes omplen de signes el paisatge. Carall venerat. Ara, Cavall Bernat. Montserrat, 1976

Però l'anell no mira aquesta realitat, mira la cara oblidada i, en certa manera, injuriada de la natura amb la intenció de propiciar un somriure nou, una experiència renovada en l'acció artística. Per això, a la realitat virtual s'oposa l'escultura que presenta la matèria. *L'anell de pedra* és real; quatre-centes tones de granit negre formen la seva imatge. La part teòrica, els propòsits, els udols de la quimera són ocults a la mirada dins les capses de *Palabra oscura*. Encara que metafòricament el concepte és invisible, queda situat a l'espai intern de la matèria entre les caixes de *Palabra obscura*; el pacte és real ja que la meua voluntat queda implicada en l'escorça dura que cobreix la terra i deixa un registre present i perdurable. És real perquè segrega pensament en totes les seves accepcions, com objecte, com espai i com a obra, i és recolzat en creences religioses, en teories físiques i en l'experiència directa amb la natura. No és

virtual perquè bastaria el pes d'una sola de les pedres per decantar la gravetat de totes les mirades furtives.

L'anell de pedra s'amaga sota l'ombra de les accions humanes, però ens reclama a tots pels errors en el compliment del contracte. Estèticament, L'anell de pedra és una forma pura, poèticament elíptica-rodona, com he dit abans, una de les formes geomètriques més abundant en les estructures bàsiques de la matèria, la que han adoptat per pura funcionalitat mecànica els espins, els àtoms, els planetes i els objectes estel·lars. Ser redondo a modo de una bola perfecta, muéstralo primero el nombre, pues la llaman orbe o redondez (...) todas sus partes se acuestan hacia el centro y es de si mismo s(O)stenido, escriu Cayo Plini el Vell.

Les proporcions que he adoptat en els treballs experimentals són molt variades; des d'una circumferència traçada amb el dit sobre la terra tova, fins l'exemple que he exposat més amunt de l'escorça del planeta.

Anillo de piedra

Montones

de granito negro

llegan a Tarragona,

vienen durante meses

deambulando por Europa.

Todas nacidas en los Urales,

navegan el mar como una sombra

y paran en Antwerpen, Bilbao, Reus,

y por fin llegan cansadas a mis manos.

Hoy son una alianza, una muralla circular

con un mensaje latente dormido en el centro.

Si algún día por azar pasas por su cara oscura encomiéndame a ella; en su luz descanso siempre, allí he depositado la más sentida de mis decisiones y no sé dónde me lleva después del tiempo cansado.

L'aliança ja és un fet i una obligació que ens imposa la vida en la terra, el pacte també és una manera de reconciliar-se amb el món, de sentir, en certa mesura, el pes de les pròpies contradiccions i contemplar-les com un fet irreversible que supura el flux continu del temps.

Encara que pot semblar que el discurs ha perdut contacte amb la realitat i ens porta cap a una buidor absoluta, cap a una existència instantània i immaterial, com si fossin fluxos d'energia fantasmal, no és així: vindico el contacte amb la natura, el pes i la permanència de les coses, l'escalfor de les plantes i la vibració dèbil d'una pedra tancada a l'interior d'una capella. Aquest ple material és el revers de la buidor, el que realment captiva, en ocasions, la mirada que cerca en la realitat estètica; realitat estètica que ens aguanta amb els peus fermes i units a la terra. La realitat estètica ens ha de proporcionar, en última instància, seguretat i reconciliació amb el món. Les plantes, els rius, els núvols, el sol... formen un complex sistema que a l'escala de la percepció huma-

na no es volatilitza a cada instant, no qüestiona a cada sospir allò autèntic o fictici de l'alè que ens alimenta. *L'anell de pedra* és també una idea que troba lloc per acomodar la incertesa del present, la canviant realitat de l'instant, i ho fa instal·lant-se en allò que és present i permanent en la natura, la saviesa d'evolucionar, crear varietat i conservar memòria. Al cap i a la fi, l'anell és una proposta més de les que he fet en la recerca d'una expressió semblant a la que vaig trobar al ventre de la cova.

1.4 Els sentits i la matèria

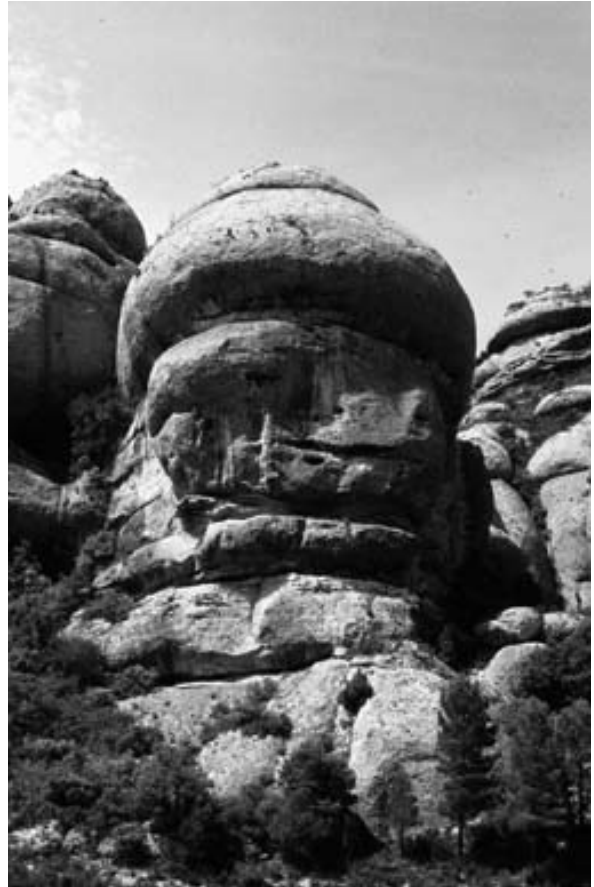
Els sentits són el camí per a trobar-se amb les coses, és la manera directa d'aprehendre el món, de posseir-lo i, si es vol des d'una posició més primària, més infantil i innocent, de fer-lo

present en representar-lo. Si tanquem els ulls, el món desapareix en un instant, el meu fill Víctor encara es troba en aquesta realitat transparent. Els ulls són els canals de la visió i sobre ells actuen forces invisibles que cultiven la imaginació. En els ulls, les ones electromagnètiques de la llum es transmuten en forma i color; acció física que s'esdevé en imatge i, posteriorment, en formulació de realitats. Escriu Jacob Bronoswsky:

*(...) visual, visión y visionario; e imagen, imaginería imaginación. He elegido estas palabras para llegar a la palabra "imaginación". Hay algo sorprendente en este término. Casi todas las palabras que empleamos en las experiencias relacionadas con la visión o la imagen tienen que ver o se conectan con el ojo o el sentido de la vista.*⁴

La visió és el canal sensible per on podem copsar la realitat estètica; amb les figures variades que modelen els altres sentits configure, la realitat mental. La matèria sempre es troba en un bategar constant i nosaltres, a través dels canals, dels forats del nostre cos, en captem algun senyal borrós que podem, amb codis diversos, de vegades, transformar en conclusió.

Però la intenció del meu treball no és apropar-me a la natura amb un microscopi per a no veure-hi res. La voluntat és anar a buscar una cosa i possiblement tornar amb una altra. Per què no? Tot ha d'entrar en els esquemes d'un món obert a les expressions creatives, tot és present en la proposta de *L'anell de pedra* quan les intencions són properes al pacte. Cercar sense descans i sense concretar les finalitats, o més ben dit, amb l'única finalitat (extret el nervi de la intenció) de construir-se un mateix sense projecte previ i en un espai ple de canvis i transformacions, com una espiral concèntrica que es plega en l'ànima humana i des d'allí, es desplega als confins de l'univers. Com diria Hölderlin, viure en la intimitat dels Déus sense mirar-los la cara; aquesta va ser l'experiència de les pedreres, un diàleg obert amb la natura. Allí, al forat de la muntanya, assegut a terra tancava els ulls i deixava



D'una en una, les partícules de pedra modelen el paisatge. Muntanya del Montsant. *La seba*. 1976

confondre l'aire amb l'alè, deixava que la llum entrés per la pell i que els perfils de l'espai quedessin esborrats al pensament; en aquella situació desapareixia l'espectacle de la natura i la presència de les forces dèbils de la matèria exercien en mi un poder transformador. Mai cap escultura ni cap obra d'art ha tingut el poder, la força espiritual que vaig rebre d'aquelles experiències. Ara ho veig clar; en el forat de la muntanya era present l'alè de l'eternitat que, al mateix temps, és senzillament l'expressió de l'instant. Allí els sentits van rebre una allau de signes que encara són presents a la meva memòria, encara tenen un poder evocador i alimenten la imaginació i la creació de realitats. En el llibre que Hans Joachim Albrecht dedica a l'escultura del segle XX hi ha un apartat on cita a Theilhard de Chardin per tal d'il·lustrar aquesta sensació, la que en ocasions pot tenir el creador que es troba implicat en les forces misterioses de la natura. Es llegeix:

*A la imagen de la espiral, provocada por la idea del “envolverse del material del mundo que se extiende hasta lo más íntimo de nuestro ser”, hay que añadir la posición central bien visible del cráneo humano, su creciente enrollamiento en torno al eje biauricular. Para Teilhard de Chardin, el cerebro sirve de dispositivo para medir la interiorización, de indicador del grado de desarrollo de la conciencia.*⁵

Més endavant parlaré dels mecanismes del pensament per tal de situar una part del discurs. Ara considero suficient aquesta nota que vincula la creació de consciència amb la dinàmica de la matèria i ha de servir per a il·lustrar una acció que vaig fer aleshores a les pedreres. Alguns dies vaig portar un martell a aquells escenaris de desolació amb la intenció de fer cantar les pedres. Amb la mà esquerra aguantava una pedra de proporcions considerables i amb el martell a la dreta d'un cop fort les trencava a bocins; així, una i altra vegada escoltava el seu lament, revelava el soroll que s'amagava al seu interior com una cançó plena de melangia, com una lletania que no té història, però feia milers d'anys que era tancada al seu interior. La pedra és un suport especial per a mi, tant per a la construcció dels habitatges on he viscut com per a la realització d'obres; en totes elles he volgut la qualitat d'un material que havia de suportar l'acció permanent de l'erosió. Les pedres m'han acompanyat en els moments més significatius de la meua vida i amb elles he construït part del meu patrimoni com escultor. En parlaré a continuació, no pas per fer un treball d'investigació, sinó per anotar algunes de les particularitats que més m'han interessat. Les pedres són caixes plenes d'enigma que cal guardar.

Canten les pedres és un intent poètic de presentar allò que la física contemporània ens diu; la memòria del temps és impresa en la matèria i tot allò

que ha succeït és retingut com una presència fora del temps. És també una de les obres que ha recollit l'experiència d'una sèrie llarga de treballs realitzats sobre les pedres i el misteri que se'n desprèn. De fet, ha estat el material que més he fet servir i hi he dipositat tota la meua confiança; és una matèria sòlida que aporta per ella mateixa la solemnitat de l'escultura que té voluntat de permanència. De les reflexions a les pedreres i del gemec que exhalaven les pedres en trencar-se, va néixer el propòsit d'unir, en un cant *a capella*, el soroll misteriós de les pedres i l'alè d'un ésser humà. Anys més tard vaig fer les obres, intervencions que van ser enregistrades en vídeo i fotografia.

La primera de les peces va ser la d'ocultar una persona asseguda, fent una arquitectura de pedres seques al seu voltant. El lloc, un habitatge petit, un pou, una cova, una cavitat en la roca per tenir un cert recolliment de l'acció. En capes successives les roques de diferents proporcions s'anaven acumulant fins arribar a cobrir totalment la dona. La segona versió va ser *La pell de pedra*. L'operació és molt semblant a l'anterior; en aquest cas, però, la persona era dempeus i les pedres havien de guardar un equilibri més difícil fins arribar a cobrir-la totalment. La tercera versió va ser la més senzilla, una paret de pedres de les mateixes característiques que l'anterior formava una tomba i la persona quedava oculta en posició horitzontal.

L'any 1975 va marcar l'inici del meu interès per l'estètica d'aquest material: vaig fer dues peces petites de pedra calcària. Les dues pedres anaven instal·lades una al costat de l'altra deixant un espai al mig d'uns dos o tres centímetres. Aquest espai era el referent, la fita o senyal que ordenava conceptualment tot el valor temàtic de les dues pedres. A partir d'aquell moment, vaig iniciar una recerca de tot allò que es referís al valor simbòlic de les pedres.

Aquelles recerques han fet possible un gran nombre d'obres en aquest material, entre elles, *Las siete sillas de Mérida* i *L'anell de pedra*.

1.5 Pedres d'autorreferència

Una de les característiques de l'arquitectura popular de l'Aragó era posar una pedra a l'inici i al final dels recs de les teulades. La meua infantesa va transcorre en aquella terra, va ser allí on van marcar-se en mi les primeres imatges, les primeres configuracions del paisatge, les planes del Saso, els carrers d'Ejea de los Caballeros i la resta de pobles de les Cinco Villas van formar algunes de les motivacions que més tard he recuperat amb una atenció especial. A dotze anys, vaig agafar un punxó i un martell i vaig *animar* aquelles pedres proporcionant una expressió a totes les que trepitjaven les teules del cobert de casa. A cops, sense orientació de cap mena, les pedres passaven a ser caps, carotes expressives que miraven en totes les direccions, algunes cap al cel, d'altres al terra, arrengrerades i a punt de rodolar entre els canals de la teulada. Aquell exercici, que no va passar d'una acció curiosa, un divertiment d'adolescent, va marcar part important de la meua vida posterior; allò havia obert una finestra a la meua imaginació, a través de la qual, d'ençà aleshores, podria mirar sempre les coses de forma diferent. Van passar molts anys abans que pogués conèixer les causes que van motivar aquella acció. Va ser a la Facultat de Belles arts: un company de classe, Sebastián Majadas, també feia el mateix, totes les pedres rodones eren caps per a ell. La seva motivació eren els "barruecos", unes pedres de granit rodones i erosionades que es troben en alguns indrets d'Extremadura, lloc on vam néixer tots dos. En el pensament primitiu, en aquest cas infantil, les pedres rodones no poden ser altra cosa que caps si les vols animar. Així passa també amb les pedres de riu o amb les carabasses, el dia de tots sants.

Construir coses, elaborar idees, formular hipòtesis ho fa tothom, tant en termes teòrics com pràctics. La realitat es forma al nostre cap, som nosaltres els que estem contínuament ajustant les característiques del món que percebem, i això és modelar, donar forma, crear i recrear les possibles cares del món. Vist des d'aquest angle, tothom és escultor, tothom construeix i dona forma a una realitat mental, una imatge que està obligada a reciclar-se contínuament. Tothom vol proporcionar un sentit a les coses que té davant seu, d'una manera o d'altra, tothom fa caps de les pedres rodones que troba. Som constructors de formes, és més, som escultors d'una obra inacabada i condemnada a no ser-ne mai, l'obra que queda continguda dins els marges de l'horitzó i on l'experiència personal rep el testament contaminat de les mirades anteriors. El nostre món personal és una obra en procés, les imatges de la ment demanen ser materialitzades, ja que el pensament és productor d'estructures més o menys organitzades que cerquen una oportunitat per esdevenir-se en realitat corpòria.

Quan recollia informació sobre les fites, el significat i el valor de les pedres, vaig introduir-me una mica en la història dels pobles mesopotàmics, perquè l'escultura antiga m'ha interessat molt. Un dels elements escultòrics d'aquells pobles que més va impressionar-me va ser el Kudurru o senyal estela. Unes pedres altes i ben treballades, amb un petit rectangle rebaixat a la part superior, on escrivien, en cuneïforme, dedicatòries amb funcions diferents, fites de terme, divisió de finques i territoris, senyals de batalles i commemoracions. Els kudurrus tenen alguns relleus, però els més impressionants són llisos, senzills i mínims. Són tan austers, tan nets de referents formals que poden passar per obres actuals, de fet, el meu interès va augmentar per la connexió espiritual amb l'estatuària contemporània. Anys més tard, en vaig veure uns quants al museu de Berlín, al

Pérgamon; em va impressionar tant aquella simplicitat i silenci que encara desprenien després de milers d'anys, que van definir molt el llenguatge que he fet servir posteriorment. Vaig quedar enganxat, imantat a aquella presència misteriosa que emanava de la pedra; d'aquella escultura emergia un valor estètic similar al que havia experimentat a la natura, especialment a les coves.

El quadrat petit de la part superior no era pas per a mi l'espai funcional de l'estela: jo en desconeixia el contingut. Aquell espai centralitzava el misteri, retenia la mirada i la massa de pedra era una presència absent que dominava l'espai i desprenia vibracions que inquietaven els sentiments. Era la porta d'entrada al món que anunciava el misteri de la pedra. El petit rectangle buit que presentava la matèria nua era el forat que connectava amb la història. Així, presoner de la seva energia, vaig fer molts dels aclariments que hagués trigat anys a albirar en altres circumstàncies. Amb els kudurrus de Berlín vaig sentir un profund agraïment i reconeixement pels escultors que havien fet aquelles obres i també vaig entendre molt bé quin és el compromís d'un escultor i la complicitat amb el material emprat. Aquell era el suport que volia fer servir i aquells eren també els valors espirituals que desprenia una forma d'art que connectava amb la realitat estètica.

L'escultura i l'art babilònic van deixar molts rastres a la meva formació, encara ara estic agraït als escultors que van deixar el seu pensament en les escultures, en les formes que suporten estoicament l'acció del temps; un discurs que serà, sens dubte, un referent obligat per a moltes generacions. Aquesta és la lliçó més important que vaig aprendre d'ells. L'escultura i el temps són aliats i formen el missatge final: si l'obra no suporta l'investida del temps, serà pols abans d'hora i esdevindrà només l'expressió d'un moment. El seu aliat, el temps, encara no haurà tingut l'oportunitat de deixar la seva empremta, d'arrodonir el cercle de l'obra, de configurar l'aliança amb la natura. L'artífex

del pacte en la pedra és l'home que pensa en ella com si fos una finestra virtual que obre espais a la imaginació, però el temps és el seu aliat més valuós.

La història de Jacob és un exemple excel·lent d'allò que és *L'anell de pedra*. Ens retrau a la memòria de les cultures primitives, a les creences animistes, la màgia dels grans cercles, els pactes i les aliances sobre testimonis sòlids, sobre cavitats a les roques, muntanyes d'aparença estranya i arbres singulars. Com deia un mestre espiritual Hopi, Claude Kuwanijuama:

*L'home no és l'únic que té el privilegi exclusiu de la memòria, les pedres i la terra també el tenen i si volem escoltar-les, elles tenen moltes coses a dir. Afirmava Lone Man, un indi Sioux Teton, que la presència d'una pedra sagrada protegia de desgràcies, Déu revela en elles les coses que passaran als homes. El poble Chilula, que durant segles ha viscut en la selva californiana formada de pins i sequoies gegants, afirmava que en elles vivien els esperits, que eren l'encarnació del poder sagrat. A l'essència dels arbres habita l'anima profunda de la humanitat.*⁶

A la mateixa història de Jacob s'explica l'acció del pacte entre Jacob i el seu sogre Laban, en la qual l'element simbòlic és un referent estable de la terra. Després de molts anys d'haver treballat per ell, d'haver-se casat amb les seves filles i haver-hi tingut fills, d'haver augmentat els ramats de cabres i xais, Jacob va pensar que era el moment de tornar a la seva pàtria i endur-se allò que creia haver-se guanyat. Sense dir-li res, va aprofitar-se d'un viatge del sogre per endur-se els ramats. També les filles de Laban, ara dones de Jacob, hi estaven d'acord, i als ramats hi van afegir els beneficis i els fills, nets de Laban. Una de les dones de Jacob va prendre imprudentment els ídols de la família del seu pare i això el va ofendre especialment. Quan Laban va trobar-se amb Jacob i la seva comitiva, li va dir que era un

lladre i un desagraït. Després d'una àcida baralla verbal, en la qual Jacob va refermar amb la força moral del seu treball la seva defensa, encara més segura perquè desconeixia el robatori dels ídols, que Laban no va trobar entre les coses de la comitiva, va arribar la pau tolerada. Sogre i gendre van aixecar unes pedres en forma de fita i sobre les mateixes va quedar segellat un pacte, segons el qual i a partir d'aleshores cap dels dos trepitjaria les terres de l'altre. Les pedres eren el testimoni fidel d'allò acordat per sempre. Senyal en el paisatge que recordava allò tractat entre ells, fita estable que proporciona seguretat al territori. Lloc testimoni, pedra símbol, urna dipositària d'un compromís guardat en la millor de les caixes fortes; la terra sempre és dipositària de les millors voluntats i sobre ella es vessa la sang per defensar una causa justa.

Les pedres aquí són el testimoni fidel, són la porta per accedir a aquest espai de compromís, la consciència pròpia autovigilada, el guardià que vigila l'acord segellat, l'honor i la paraula donada. També són així les pedres de la veritat, les que proporcionen garanties d'estabilitat i ordre, els jutges misteriosos que tenen a les places dels pobles els Nenufo de l'Àfrica.

Les pedres són carregades de misteri i poesia. A les illes Kei, cada cap de família guarda una pedra de color negre a la capçalera del llit. Quan marxen a la guerra o han de fer un llarg viatge, hi vessen oli a sobre perquè la sort els faci companyia. A Bombay tenen unes pedres amorfes que unten amb mantega i mini de plom. Tenen la creença que si ho fan d'aquesta manera s'allunyan les malalties, les epidèmies i les collites minses. En certes ocasions, ofereixen a les pedres sacrificis de cabres i pollastres com si es tractés d'un tribut a pagar. A Poona hi ha una d'aquestes pedres i és pintada de vermell. Al sud de l'Índia, en les vaqueries sagrades, vessen llet a sobre d'uniques pedres que, en qualitat de déus, han de protegir la salut dels animals. De

vegades, les unten amb mantega i les cobreixen amb llana o materials que les mantinguin calentes.

El poble musulmà també té el seu talismà en forma de pedra sagrada, que serveix per a centrar el territori d'una creença religiosa. A la Meca, en la mesquita, es troba la Ka'ba, un temple cúbic de color gris, que cobreixen amb una funda negra cada any abans de l'arribada dels peregrins. Al seu angle oriental està la pedra negra, fragment d'un meteorit que tots els creients han de posar als seus llavis en el seu viatge a la Meca. Aquesta pedra forma el centre d'una de les expressions religioses més importants del món.

A Saragossa, és obligat per als creients que visiten el temple del Pilar, donar-li un petó a la pedra "pilar" que suporta la verge. El costum i els anys, els milers de persones que han exercit aquesta devoció, han desgastat part de la pedra formant una cavitat plena de sentiments. La fe i el temps han estat els autors d'una construcció buida on l'absència de matèria explica la força de l'amor i presenta un espai de ressonància religiosa. Aquí, una vegada més, la pedra és el suport, la dipositària de la realitat estètica que es manifesta en el poble.

Prop de casa, a Vilabella, hi ha una petita església d'estil modernista que va projectar l'arquitecte Jujol. Unes pedres bastes, arreplegades del camp, incorporades a la paret, esmolen el paisatge amb unes dents de serra. Jujol era un home senzill, un *franciscà* que tenia una cura especial en l'ús dels materials i feia que els elements que emprava quedessin totalment integrats al paisatge i a la humilitat de l'arquitectura que projectava i feia. La pedra del capdamunt de la paret, la del marge, o la del fonament, és la mateixa, té el mateix tractament, però serveix funcions diferents. Coronant el mur fins al campanar, la pedra contempla el paisatge impassible, com les costelles d'un animal mort i ressec, la resta d'un ésser estrany queda surant en l'aire, com la presència d'una idea que ha tingut una resposta oportuna en forma de pedra.

Una pedra escolta el vent com passa, immutable desperta cada segon amb la mateixa expressió. La pedra sembla que no està feta per a escoltar amb les orelles; ho fa amb el ritme de la matèria, amb un bategar incansable que crea la música de l'univers. Les pedres a la paret creen un ritme, es comuniquen entre elles, amb els plens i els buits, entre les proporcions i les distàncies. A més a més, la pedra connecta amb ella mateixa, com les cèl·lules del cor, crea una simfonia on totes les partícules i els àtoms actuen de forma sincrònica. En el cas de les cèl·lules cardíques totes elles es posen a navegar juntes, a palpejar al mateix ritme com un tambor percudit per una sola mà: separant-les, però, ho farien de manera diferent, sense sincronia.

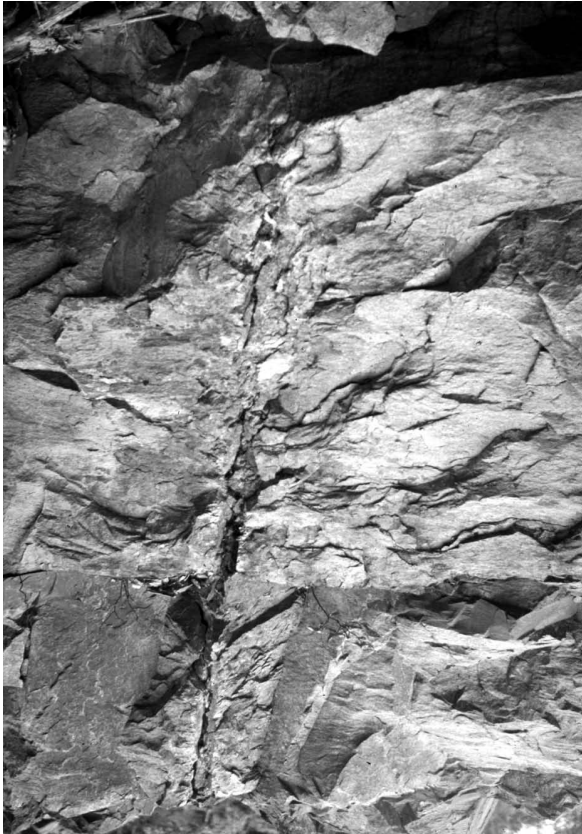
La pedra és una unitat constructiva que comporta un llenguatge. Si és ella que configura l'arquitectura, si és ella que suporta les càrregues i presenta la pell al sol i al vent, si és així, el seu valor és dissolt a l'espai que configura i la percepció d'aquest valor és evident. En el cas de les escultures, l'espai és experimental i l'ús, espiritual. La matèria, però, ha d'expressar-se en plenitud. Així ho vaig entendre en els treballs de l'estatuària antiga, en l'acció sobre les pedreres, a les coves, els pous, les portes i les finestres, els camins, els marges i les casetes de pedra seca del camp de Tarragona. Totes aquestes pedres, tots els seus buits, han estat l'escenari d'observacions sobre el fet de construir i sobre la importància expressiva del material en l'obra. La pedra com a relíquia i com a fetitxe... són innombrables els casos que podríem citar; Molloy portava sempre setze pedres a la butxaca i es limitava a girar-les de tant en tant, era allò el que havia de fer, deia...

1.6 El fons de la pedra

No és possible parlar del fons de les coses, sense fer-ho d'allò que el defineix, la matèria, el silenci, l'ocultació, el blanc, la negació, l'origen, l'absolut, la substància i

l'absència de voluntat en tot el procés creatiu. La matèria és la parella concreta de l'obra; la substància en canvi transpira com una vibració invisible quan el model de realitat, a escales i freqüències diferents, es presenta a la mirada. Així, entrelligada, teixida com una malla d'acer, la seva xarxa de relacions és tan complexa i forta que no es poden destriar ni separar; tot és present com una unitat sense fissures i alguna cosa ens diu que l'atracció forta de la seva estructura és interior i invisible. Als ulls humans, una galàxia llunyana es presenta com la més compacta de les estrelles, i la imatge del mar mai serà substituïda pels bilions de partícules que el formen. Per tal de tractar el tema, em veig forçat a presentar els conceptes i les seves contradiccions; parlar del buit, intentar definir-lo, és un atreviment massa gran, però evitar fer-ho seria considerar que és millor callar per sempre. En certa manera, en aquest treball, com en la majoria de les obres que he realitzat, es produeix una paradoxa, segons la qual, aquelles coses que no són revelables intenten expressar-se al marge de la matèria que les suporta. Sabem que sobre allò que paga la pena sentir no es pot parlar, que el valor transmissor de l'experiència estètica és una realitat enclaustrada entre els registres mentals, que la transmissió espiritual de l'art és una qualitat que no es pot anomenar, sempre queda fora de la matèria que la suporta i de les paraules que la defineixen. Les transmissions del valor estètic són presents a l'aire com un holograma immaterial que rep exclusivament aquella persona que estableix cert nivell de complicitat amb aquella situació. Aquest és un atreviment que pot caure en la gratuïtat; ja em perdonareu si la impressió és aquesta.

L'esperit que mou conceptualment la sèrie de les ocultacions, les obres, les accions, les valoracions sobre la matèria... cau també en una paradoxa i oculta, tot seguit, allò que intenta desvetllar. Així, la hipòtesi de treball és dins les mateixes contradiccions que em mouen normalment.



La roca ferida. La pedra ens ha deixat una queixa i el seu rastre sonor queda surant a l'aire. Molins de Rei. 1976

1.7 El buit que no n'és tan

L'espai sobre el qual parlo és real, no té cap embolic metafísic ni misteriós, se'n pot parlar sense caure en cap profanació intel·lectual. Com he dit, la substància de les coses rau en la impossibilitat que tenim ara per destriar els components que hi intervenen i el buit és un concepte idoni per a figurar una situació que, de tan incomprensible, de vegades esdevé paradoxal. En el moment de la gran creació, el món devia ser un enigma absolut carregat de futur, una realitat latent en la qual el creador dormia entre les seves *performances*, misteri que encara ens lliga amb el no-res, que s'ha d'entendre com la totalitat en una marmita de les coses ficades i esmicolades, que flueixen sense disseny previ. Des de la perspectiva del pintor, el buit inicial de tota creació ens lliga amb el blanc de la tela, on tot és possible una vegada la mà és plena de voluntat: l'acció és el mecanisme triat per

a la revelació de la substància, és a dir, la coctelera que formula les substàncies futures és bellugada per unes mans intel·ligents autocontingudes, (que també són al seu interior). Entre les aigües primordials, entre formes i colors encara inexistents, entra la mà i, amb un bisturí invisible, talla el vel d'Isis per treure de la buidor més absoluta un alè d'eternitat. En aquest sentit, Paulo Coelho escriu en *El Alquimista* quelcom realment revelador:

*Pero en verdad, no eran las cosas las que mostraban nada; eran las personas que, al miraras, descubrian la manera de penetrar en el Alma del Mundo.*⁷

La part sensible i misteriosa que revela l'obra d'art sempre és en aquest punt inicial, en les possibles expectatives que genera, en la connexió amb un impuls inconscient, llavor directa d'allò mateix que va produir la gran creació. Sempre he trobat viu aquest instant de buidor absoluta a l'inici de qualsevol producció: el goig que s'experimenta en la contemplació directa del no-res, en la imatge instantània del primer traç, en la direcció que prenen les coses a partir del gest inicial. Naturalment, jo actuo amb certa voluntat i intento posar en acció tots els recursos disponibles en la comunicació, però també deixo espai per a la intervenció del pensament intuïtiu. Segons l'entenc, aquesta és la manera de connectar amb la substància dèbil de les coses, la que permet sentir les subtils vibracions de la natura i, en ocasions, fa possible habitar espiritualment el batec de les realitats concretes que presenta l'obra d'art. Com va dir Popper, hem passat de la ciència dels rellotges a la ciència dels núvols, tot és ara incertesa i probabilitat, i en aquest espai tan poc misericordiós, també podem abastar la totalitat des de la intuïció.⁸

La necessitat del sagrat és comuna a totes les cultures, és una manifestació de l'ànima humana, és la psique que es revela temorosa entre les actuacions imprecises de la vida quotidiana. L'home ha de respondre a la incertesa de món amb l'univers simbòlic de la seva creació, és

aquest el que proporciona coherència a les seves manifestacions i, especialment, aporta cohesió a tot allò que il·lumina la recerca d'un món interior. La humanitat viu certa espiritualitat en la vida secular, encara més important si els territoris que transita són feréstecs i verges. És molt probable que el sentiment religiós només es pugui experimentar en les aventures de recerca, en les accions d'apropament a la natura fosca i fonda de l'ésser humà quan és en contacte directe amb els cicles naturals de la terra. El fruit de la vivència religiosa i estètica queda en el plaer que s'extreu del saber ocult, del coneixement d'allò que ja és part implicada i vital del patrimoni personal, (la recuperació de les situacions viscudes en temps pretèrits), i en la percepció sorpresa que s'experimenta en fer reposar la mirada sobre la part viva i excitant de les coses. En art, mai he volgut racionalitzar aquesta vivència per tal de justificar la presència d'alguna qualitat misteriosa, l'enigma sempre era als meus ulls, però en la natura sempre he anat amb la intenció d'observar quelcom més, m'interessava saber què era allò que s'estava desplegant a la mirada.

És possible que aquest sigui el punt que resulti inadmissible, presentar en l'anamòrfosi del pensament una excessiva claredat sobre el valor del no-res i el seu potencial creatiu. Ara ens cal observar el descarnament del símbol i la violació de la llar de Déu des d'un model nou. Ara hem de valorar que la terra és presentada com terra, l'aigua com aigua, l'aire com aire, i el foc com foc, cada cosa en el seu lloc i alhora formant una unitat, això i res més. El buit de la matèria no és un espai metafísic, és físic i és l'únic lloc real i etern que existeix. Com ja he dit diverses vegades, el buit és l'espai on totes les coses tenen presències furtives i en la seva existència reverberen per un instant. El seu lligam amb períodes de permanència i als sistemes de realitats més estables és part de la memòria unida al procés creador de la matèria, però tot el seu

mecanisme no es pot entendre si no és en el marc de la probabilitat. Escriu Rupert Sheldrake en aquest sentit:⁹

El determinismo riguroso de la teoría mecanicista clásica se ha ablandado convirtiéndose en una ciencia de probabilidades. La espontaneidad juega un papel en todo. Hasta el vacío ha dejado de ser un vacío vacío; ahora es un agitado océano de energía, que produce constantemente innumerables partículas vibrantes y las vuelve a absorber. El vacío no es inerte y sin rasgos característicos, sino vivo, con una energía y vitalidad palpante.

D'entre les descripcions interessants que he llegit sobre el buit generatriu de realitat, destacaria algunes paraules de David Peat a *Sincronicidad*. Eren expressions que confirmaven, des de disciplines diferents, allò que jo havia experimentat en les observacions a la natura. Aquelles observacions eren part del patrimoni personal, la mirada que va crear un perfil especial sobre la realitat i vibrava davant d'una pedra o en les confessions en un forat. Totes aquestes experiències, que més tard vaig contrastar amb una informació més sòlida, les vaig anomenar realitat estètica. Escriu David Peat a *Sincronicidad*:

Las partículas elementales están en un estado constante de formación y disolución dentro de lo que se llama el estado fundamental o estado de vacuidad. El electrón se mantiene constantemente, mientras que, al mismo tiempo se disuelve en su origen. Paradójicamente, la nada del estado fundamental, del que se sostiene el universo, es un vacío y un pleno. Es un vacío porque, al igual que en el concepto cotidiano del espacio vacío, la materia puede moverse a través de él sin interrupción. Pero también es un pleno porque esta infinitamente lleno de energía. El universo material observable no es nada más que las fluctuaciones menores sobre este vasto mar de energía. Y no se debería olvidar que, al igual que esta energía infinita se utiliza en la generación de materia, también es

*asequible a la mente a través del fundamento más profundo de su fuente.*¹⁰

En aquest mateix sentit, van refermar el meu camí les observacions de Jean Baudrillard:

*El enfriamiento del universo va acompañado de una materialidad restringida, en la que reinan al fin unas cuantas leyes físicas verificables (incluida con la aparición de la luz, la posibilidad de la observación, y por tanto una <objetividad> del mundo). Más acá de esta <objetividad> material, existe, pues, el vacío inicial, que se define como un espacio sin partícula real. No la nada, sino un océano de partículas virtuales, que le confieren una energía propia. Energía versátil, anterior a la precipitación de la materia en el ciclo de las causas y los efectos.*¹¹

L'escenari immaterial és present encara no com la presència del no-res, sinó com la presència del tot en potència, escena primitiva en la qual la matèria encara no existia, però sí que existia la seva il·lusió material, o propòsit implícit en l'energia. El silenci i la soledat com a metàfora del no-res integren un valor que Baudrillard relaciona amb la realitat, la realitat del passat, sobre la qual es pregunta si la seva creació no haurà estat una il·lusió de la ment, un regal de Déu per donar-nos un passat i, per tant, l'efecte il·lusori d'un destí. Continua Baudrillard:

*El vacío original es amorfo, estéril, homogéneo y simétrico. Es perfecto. Ninguna realidad puede surgir de él. Es la ilusión absoluta. Tendrá que romperse esta simetría para que se instaure una materialidad. (...) Nosotros, los humanos, somos las huellas de esa imperfección, ya que la perfección pertenece al orden de lo inhumano. Al mismo tiempo somos los herederos del vacío y de la nada, de la escena primitiva (...) herederos de la simetría y de las rupturas de simetría, y nuestra imperfección es tan radical como puede serlo la ilusión radical del vacío.*¹²

La il·lusió del buit també és una realitat d'ençà el moment que fem servir un concepte que té una correspondència en la comprensió de la realitat, la soledat del jo i la presència permanent de la mort. La il·lusió deixa de ser il·lusió quan esdevé realitat mental i cultural, i el ritual del pacte queda mediatitzat per l'acció de lliurar-se al viatge de tornada, esborrar la memòria en un oceà de paraules sense ressò.

Paral·lelament a aquestes circumstàncies, l'art també ha volgut entrar en els territoris de la ciència i extreure les

¿Cómo es que en cincuenta años no he tropezado con ningún segmento del paraíso? No será que desde el primer día me habéis engañado y ahora siento la pérdida de algo que nunca existió.

seves conclusions espirituals. Les teories científiques, la psicoanàlisi en el surrealisme, la física en l'art matèric, en el tecnològic i en l'art procés, han obert uns panorames totalment verges i amb tots els ingredients per a trobar motius per a una nova dimensió espiritual de la humanitat. Ara que ja hem donat com un fet la mort de Déu, és possible que la ciència i la filosofia hagin encetat el camí que ens portarà de la mà fins a la seva tomba. Sens dubte serà un dia memorable quan arribem a veure davant nostre el fruit materialitzat de les quimeres, serà la prova irrefutable que el pensament és realment el creador del món queensem.

1.8 Les formes són continents

Possiblement, el llenguatge de les formes ens arriba des d'un estadi pre-humà. Les formes no poden sostreure's a la percepció i, per tant, a la seva lectura. Especialment aquelles que són plenes de significacions humanes, aquelles que han estat pensades o elaborades des d'una actitud sensible, ens posen en comunió amb un nivell profund de la realitat que ens envolta. Com ja explicaré més endavant, el món i la

seva memòria activa, el contingut que amaga al seu interior, s'ajusten en totes les cultures a l'estructura bàsica del pensament humà. També les formes a la natura són contenidors de valors, la memòria del temps hi ha quedat enregistrada i en determinades circumstàncies es fan perceptibles. Aquestes emissions comunicatives de baixa intensitat _les anomeno forces dèbils_ les contraposo al concepte i al poder que les forces fortes, les forces incontrolables que es desprenen de la natura i sota l'influx de les quals la humanitat ha quedat sempre seduïda, han exercit sobre l'art. Atrapat en la seva bellesa, en el seu drama, en les seves dimensions, l'home s'ha vist sacsejat pels déus en un terreny que no podia controlar, la pluja tempestuosa, els huracans, els terratrèmols, les malalties i la mort. A les forces dèbils de vegades les anomeno



L'ordre de les coses. El caos que genera el temps produeix una realitat estètica renovable. La Comella, període anterior a la restauració. 1997

immanències ocultes, però en realitat són ocultes només a la mirada, i no pas als sensibles detectors de l'inconscient.

L'atracció humana per les forces dèbils de la natura ha estat una constant al llarg de la història. És molt comú entre totes les cultures recollir determinades pedres o objectes que desperten cert interès per algun motiu en particular. Al marge de les aparences, de la forma capritxosa o estètica, aquestes percepcions són causades per l'acció que la matèria té envers nosaltres, per un ordre interior que es revela i que desperta la idea de l'absolut. Presència intuïda d'allò etern que compartim amb la natura, i sobretot, de la memòria que oculta la creació des de l'origen del temps i configura el motiu profund que emana d'una sensació de paradís perdut.

Els mecanismes de la societat i la cultura són tan aclaparadors que l'home, manifestament feble, tendeix a desaparèixer entre les seves estratègies, entre la seducció i l'encreuament dels seus missatges. Però l'home també és biologia, també és natura i és a ella que deu una part vital de la seva existència. Ara, la humanitat té una nova esperança, les ciències i tecnologies modernes ens presenten una imatge nova. En certa manera, el món de Sinàpia pren forma, la utopia esperada del retorn al paradís és avui més a prop que mai, això sí, en un paradís fabricat a escala humana, el paradís tecnològic. Ara tot queda confiat a la paraula de la ciència i als esquemes de la raó i en ells han de prendre força els secrets mecanismes de la biologia. Ara el paradís s'estableix quan les democràcies garanteixen els drets humans, quan la vida dels humans s'allarga i transcorre amb relativa seguretat i a tothom li és permès de ser una estrella, encara que sigui només per un instant. En aquest paradís ningú té realment res d'extraordinari, res remarcable i significatiu. La negació del jo ens ve per saturació de l'espectacle, per sobreabundància de signes i l'home cau

com una pluja morta en la seva pròpia des-
gana, en l'obesitat del cos i l'anorèxia de
l'ànima. Hem de recordar les paraules
d'Ortega y Gasset:

*El poeta empieza donde el hombre acaba
(...) El poeta aumenta el mundo,
añadiendo a lo real, que ya está ahí por
sí mismo, un irreal continente.*¹³

Al mateix temps que ens crea, en
aquesta part del món, un paradís en la vida,
ens buida per dins, ens separa de la mort i
d'un sentit transcendent que és qualitat es-
pecífica de la humanitat. Els models que
dibuixen la realitat actual, ens situen en una
nova plataforma del pensament, en un nou
paradigma, el de la diversitat, el de la
comunicació en totes les direccions, el de la
relativitat de les propostes i models. La
hipercomunicació, els circuits internacionals
que difonen la informació, per excés i per
saturació, ens fan sentir la soledat i, per tant,
ens tanquen en una torre d'ivori relativament
incomunicats. També vivim el sentit de la
feblesa que ens mossega l'ànima cada dia,
allò efímer de la realitat que presenta la
societat i ens situa davant d'un present
esfereïdor, el de l'existència, el de saber que
no sabem, el d'alimentar l'ambigüïtat sobre
les raons d'allò que sentim. Ens estem
habituant a viure en la incertesa, a fer
metàstasi dels dubtes i a confondre la
realitat amb la fantasia. D'altra banda, la físi-
ca contemporània ens ha revelat un món
abans pressentit, la realitat amagada,
l'última frontera de la matèria. En aquest
espai queda reflectida la complexa
maquinària de la natura i en ella, la
insignificança de l'ésser humà i la relativa
estabilitat del seu pensament. Vist l'escenari
on l'home ha d'actuar després de les
aportacions de la física i amb les dificultats
que ha de maniobrar el seu pensament, cal
afermar-se a una presència espiritualment
estable, presència que ha estat activa en
l'ànima humana des del seu origen, descrita
en les formes culturals més variades i que
ara podem anomenar realitat estètica.

Enfrontada a les forces
incommensurables de la natura i, ara, de la
tecnologia, la humanitat es revela com una
criatura òrfena i desvalguda que no controla
el seu destí: ara més que mai, es planteja la
necessitat de fer un pacte amb la natura,
pacte que ens ha de situar psíquicament
davant d'un futur menys solitari i que ha de
lliurar els beneficis tecnològics entre els
humans i la resta d'habitants de la terra. Si
entenem la humanitat com una idea global,
la seva estabilitat espiritual i material depèn
de factors que són arrelats a la terra; esdevé
necessari preguntar-se si la psique humana
no té lligams ocults que la posen en
comunió amb allò d'etern que habita en les
coses. La incertesa habita en l'ànima huma-
na i és l'estat més arrelat a les persones, la
condició que avui ens imposa la societat, pel
que ens hem de fer-hi i caminar sense
crosses. La situació actual és el pas previ a
una nova època, la que inicia el camí de la
revisió constant i les idees en llibertat, i
abandona, definitivament, la noció d'un destí
predeterminat. En aquest escenari nou, l'art,
com sempre, també ha de ser una gnosi i
una excusa per a cercar allò que és comú i
etern, per a deixar testimonis perdurables de
les observacions i realitats, per a crear
símbols representatius que tinguin un valor
universal: l'art com a pràctica que
descobreix el coneixement profund, com una
eina que cerca en llibertat els racons de
l'ànima humana, l'art com una manifestació
sense prejudici ni coacció.

Aquesta nova realitat, que es pot sen-
tir amb els ulls de la pell i emet les forces
dèbils de la natura, crea en els humans els
camins espirituals d'un nou paradigma,
d'una manera de mirar amb l'ànim
reconciliat. Si la realitat estètica serveix per
unificar l'ànima humana, tenir presents
aquestes referències és, també, una mane-
ra de cercar camins espirituals i trobar
motius profunds que ens arrelen al món. Cal
presentar una realitat estètica transparent,
un art que ens ajudi a sentir que la seguretat
i la llibertat en la vida radiquen en la
contemplació de la força i el misteri, i no pas

en enfosquir els sentiments. Des de l'escultura, la realitat de l'expressió artística no pot ser virtual. Un anell que es proposa conceptualment d'unificar els dos extrems de la realitat, el natural i el cultural, les divisions d'ordre i desordre, l'etern conflicte entre allò material i allò espiritual, el buit i el ple del món visible... aquest anell no pot ser mai virtual. Només ho serà l'explicació o exposició que en farem. Cinc-centes tones de granit negre col·locades en forma d'anell a La Comella, a Tarragona, no són, no seran mai virtuals; és una realitat física difícil d'esborrar.

Davant d'un home cada dia més desarrelat de l'entorn natural, del sol, l'aire, l'aigua i de tot allò que configura el món físic, suggereixo una mirada més atenta a les grans incògnites de la vida des de les experiències més senzilles: mirar el sol cara a cara, registrar els passos d'un riu, mussitar unes paraules a l'ànima de la muntanya, posar senyals a la nit amb pols negra, revisar la realitat o pervertir la paraula. Enfrontats a la substitució de la realitat per la seva còpia, la que presenta la cultura, la que ens presenten els mitjans de comunicació, la que jo presento amb aquestes paraules, vindico el plaer dels sentits que vibren directament amb el gemec d'una pedra, amb el fred d'un glaçó de gel a la mà, o amb el sabor indescriptible de la terra.

La realitat que presenta la creació artística, la dels media, la virtual, no és més que el reflex del mirall que presenta la ment, reflex a sobre del qual mai estarem segurs: són evidents la il·lusió del món mental i l'artificialitat de les seves produccions. Hem d'aclarir, però, que els mitjans de comunicació i les produccions de la humanitat són un referent indiscutible de la realitat mental, ja que el seu fonament es troba en l'objectivitat científica. Ens hem de preguntar si hi ha res de més objectiu que les seves produccions, si hi ha res de més científic que els seus artefactes. L'home, per a mesurar les pròpies presències, per a manipular-les i fer-les comprensibles, ha de reduir-les a pures presències objectives, ha de codificar el món que l'envolta. Els mitjans

de comunicació presenten una realitat que flueix a gran velocitat i serà aquesta la que adquireixi l'estatut de realitat si la natura s'arracona com si es tractés d'una realitat del passat. Viure el món ara és viure'l traspasat per interferències múltiples i significa també experimentar una sensació de llibertat i desarrelament continu. Escriu Gianni Vattimo:

(...) el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo y permanente, sino que tiene que ver con el evento, con el consenso, el diálogo y la interpretación, se esfuerzan por hacernos capaces de recibir esta experiencia de oscilación del mundo postmoderno como una manera nueva de ser (quizás, al fin) humano.¹⁴

Aquesta és la circumstància que ha creat la multiplicitat de la cultura postmoderna. Les imatges que ens presenten els vehicles de la comunicació són ja la realitat i són imprescindibles per a la supervivència de la cultura. El pitjor enemic que pot tenir el pensament és la melangia, la nostàlgia del passat. El pacte amb la natura no és pas el retorn al món de la pagesia, és senzillament prendre consciència de la realitat natural i de les possibilitats ètiques i estètiques que n'emanen.

Gianni Vattimo, a *La sociedad transparente*, analitza la postmodernitat, les seves perversions i la transparència de la societat de la comunicació i la ciència. Escriu que en la multiplicació de les imatges del món es pot perdre el sentit de la realitat, però tot seguit afirma que no és una gran pèrdua, ja que la realitat en aquesta societat és la dels objectes, les mercaderies i els mass media. I es pregunta:

¿Deberíamos contraponer a este mundo la nostalgia de una realidad sólida, unitaria, estable con "autoridad" ? Una nostalgia de tal índole corre continuamente el riesgo de transformarse en una actitud neurótica, en el esfuerzo de reconstruir el mundo de nuestra infancia, donde las autoridades familiares eran a la vez amenazadoras y afianzadoras.¹⁵

No cal recuperar la figura del pare, del Déu protector, però sí que hem de reconèixer la força medidora de la natura, que és, al

cap i a la fi, el suport de les produccions i les fantasies; un suport fet de misteri i creació, perquè la natura és obra de la natura, un suport variable, ric i creatiu, un espai on es manifesta la vida i s'expressa amb les forces fortes i dèbils que n'emanen. L'espai de la humanitat és la cultura, és la societat, però el seu origen, que batega encara al seu interior, el que crida a cada instant, és a la natura i vibra també de forma dèbil; és la immanència oculta de l'ordre implicat que es desplega a cada instant i que reclama, en els moments de soledat, atenció.

Els motius que apunto m'animen a proposar una obra més en el context del treball sobre les ocultacions. Aquesta obra té el propòsit conceptual de plantejar una nova aliança amb la natura; aliança secreta per les seves característiques d'ocultació, però present arreu, ja que tracta la creació d'una nova forma d'enfocar i observar les coses i d'implicar-se en elles, un crit permanent en la direcció que ens insinua el pacte. Aliança profunda amb la creació del temps i la seva presència en la natura, aliança agnòstica que diposita la confiança en la força de cada persona, en el compromís ètic i estètic que hem d'assolir en el marc de les arts.

1.8 Un context pel pacte

Des del Renaixement i, sobretot, durant tot el segle XX, l'art ha guanyat territoris de llibertat, s'ha alliberat progressivament de l'exigència de representació de la realitat, i s'ha presentat com un valor independent, amb una resposta espiritualment destacada sobre totes les altres. L'art, en la seva crítica discursiva, ha arribat a esmicolar el concepte, a estudiar les particularitats del llenguatge que el suporta, presentant l'obra com l'únic valor possible. El ritual desemmascarat de les seves *performances* ha eliminat la diferència que hi ha entre l'art i el seu doble, la natura, destacant tot seguit l'acció simbòlica de l'artista, la significativa aportació de la idea. Tots dos, l'art i allò que representa, són en realitat l'expressió del mateix, el fruit del pensament humà, la mostra residual de les seves reflexions

banals o profundes. En un pas més cap a la conquesta de la màxima llibertat, l'art, en algunes manifestacions, ha prescindit del seu suport material i ha reivindicat el valor exclusiu de la idea, totalment al marge de les formes que la suportin.

Per als romàntics, l'art era la supressió de la dualitat entre l'objecte i el subjecte. Encara es recordava amb melangia el pacte, l'aliança primitiva en vers la natura. Ara l'aliança no és una qüestió de sentiments, és un problema obligat que ocupa i implica tota la humanitat. L'aliança no es pot fer avui en la superfície de la realitat, en els subtils reflexos que ens evoquen les plantes verdes, en el poder de la tempesta o el vertigen de la muntanya; l'aliança ha de fer-se en els principis bàsics de l'energia. Ara ja som posseïdors del poder diabòlic de la força nuclear, ja tenim la capacitat de destruir la terra en tres dies. Ara el pacte ha de ser amb aquestes energies, amb les forces ocultes que activen la vida i la mort a la terra.

Sigui com sigui, una part important de l'art dels últims anys ha patit certa síndrome d'inutilitat, de falta de transcendència, d'allunyament de les preocupacions socials. Crec que ha estat tot al contrari; mai com ara l'art havia cercat, en nombre tan elevat, propostes. Aquesta dinàmica de l'art presenta similituds a la dels sistemes evolutius, a l'esclat de formes de vida en moments de canvi. Mai com ara s'havia acostat tant als processos que lliguen l'estètica a la vida. Igualment, s'ha patit una aprensió especial cap a les tècniques i els llenguatges que recordaven les obres del passat, i s'han rebutjat aquelles expressions que tenien un alè místic o eren mancades de coherència espiritual.

Les lleis del mercat també tenen les seves pròpies dinàmiques. Van interpretar que ara calia un treball efímer, lleuger, amb les aures fredes o apagades. Aquestes són unes qüestions que, en ser valorades des de l'ensenyament de l'art, a finals dels noranta, ens han conduït a una important crisi de credibilitat, a un pensament esquifit i mancat de coratge. Han sobrat actituds prepotents i discriminatòries, ha faltat lucidesa en les

propostes teòriques, sobretot en aquells que han tingut responsabilitats directes en les programacions. La realitat social en la que hem navegat ha estat seduïda per qüestions de caràcter estratègic i polític, més per l'encaix social que pel valor de les idees.

En els paràmetres de llibertat i soledat que vivíem a finals de segle, la humanitat s'ha separat de la realitat natural, i s'ha enfrontat violentament a la mirada dels romàntics. Ells trobaven una relació abrupta amb la natura i es trobaven indefensos davant del seu poder aclaparador. Ara, però, allò de la natura que ens captiva no és pas la manifestació de la seva autoritat sobre mirada de la humanitat. Ara, el que ens sedueix no és la força del seu espectacle, a la manera romàntica, no és la seva grandiositat la que empeteix l'esperit humà o, tal com l'expressaven els clàssics, la natura ja no és una força racionalitzada i domesticada que feia de fons a les figures. Ara és tot al contrari, el paisatge és viu i es comunica amb nosaltres de forma oculta. És una part del sistema en el qual vivim que reclama atenció i ens obliga a trobar les lleis soterrades que regeixen les determinacions i els mecanismes de l'inconscient comú. Recordaré aquí un fragment d'un poema del meu estimat Guillem Viladot, *Pa de pardal*.

Jo era feliç amb aquella menja, potser perquè semblava que em posava un núvol de mel a dintre el cos que m'assaciva la necessitat de sentir-me primavera. 16

L'inconscient de cada sistema és l'impuls vital que crea la seva història. Té unes regles que el determinen i en certa manera condicionen la seva acció futura. D'una manera semblant, passa amb l'inconscient humà. També nosaltres tenim una part de la conducta predeterminada per un inconscient individual i una altra per la pressió col·lectiva. Hi ha pensadors com Foucault que afirmen que la consciència humana és motivada per una acció que desconeix, i que les seves accions, els seus valors i comportaments obeeixen a un nombre de determinacions ocultes en l'acció de la matèria. Per tal

d'obtenir una experiència estètica, és al paisatge, a la natura, on podem captar aquestes lleis, que en determinades ocasions són interpretades com hierofanies _presència del sagrat a les coses. Del paisatge ple de figures s'extreu el saber, es forma l'experiència; de la natura entesa com una part imprescindible del sistema, com una totalitat en la qual es manifesta la consciència, s'extreu una vivència extraordinària que, posteriorment, pot ser transportada a l'obra. Ara, realment, es crea la circumstància contrària, és la natura la que és amenaçada per la mà agressiva de l'home i ens reclama una consciència i atenció especial. Actualment allò que fa por no són les forces incontrolables de la natura, és el poder destructiu de la humanitat i la debilitat manifesta de la Terra. Així doncs, sento la urgència de la necessitat de signar un pacte amb ella des d'una perspectiva moral i espiritual, que cerca una relació nova en vers l'entorn i projecta un canvi de paradigma: som part d'un sistema que ha de prendre consciència de la seva pròpia feblesa i de les seves dependències.

Al marge d'allò estrictament econòmic, actualment la relació entre l'home i la natura ha de ser més aviat de caràcter maternal, protector i misteriós. En la majoria dels casos, ara, militar en el camp de l'ecologia és una actitud socialment valorada, però no pas lucrativa. Els treballadors ideals són aquells que respecten la natura, les associacions que protegeixen als animals, Greenpeace, algunes O.N.G, etc. Ells són ara els nous lluitadors i els que en certa manera cavalquen de nou sobre els perfils de la utopia de finals i inici de mil·lenni. Però amb aquestes qüestions també s'ha d'anar amb molta cura; es pot tractar d'una moda més que, un dia o altre, tindrà el seu final. També pot tractar-se d'una actitud *progre*, una acció per a rentar-se la consciència; l'ecologia entesa com un clímax, una empresa carregada d'un fals humanisme, el qual, altra vegada, ens pot portar al ritual de la confusió i al treball estèril. Algunes organitzacions i actituds individuals ens fan pensar que

l'ecologia també és un arma política, una manera com qualsevol de rentar-se la cara o de fer negoci amb els sacrificis dels altres. La diferència ideològica amb altres actituds humanes rau en què la terra és la llar, i tot allò que la perjudica ens perjudica directament. És per això que esdevé necessària una nova ètica, si cal, lluny de la cara bruta de la política i a prop de la consciència religiosa, entesa com una manera d'estar reconciliat amb el món. Mirar un paisatge, seure damunt d'una pedra, dormir sota un arbre també és estar amb el sagrat, també és resar i integrar-se amb un univers que bateja al mateix ritme que el cor. Tot allò que ens aporta el paisatge i fa possible una valoració espiritual nova repercuteix a l'equilibri de la vida i, en conseqüència, a la qualitat general de la humanitat. Per aquest motiu, avui és necessària una interpretació ètica i estètica de la natura. La valoració s'ha de fer d'una manera global, respectuosa i, en certa manera, sagrada: s'ha de mirar també la cara mística de la terra, tenint sempre present els aspectes reveladors que presenta la ciència i aquells que ens són heretats per tradició.

Fa temps que s'observa que no es va al camp a fer una còpia del paisatge, una còpia més o menys fidel de la seva aparença. Tampoc s'hi va massa sovint a viure la seva força com un espectacle incomparable. Ara és urgent fer-se un mateix amb les memòries que són plegades entre les pedres, els arbres, el riu o la muntanya. Cal crear els principis morals d'un home nou, cal prendre les forces dèbils que emanen de la natura i omplir de significat la mirada: més tard, en la solitud del taller, s'assaja transferir-les a l'obra. Això és fer tot el contrari del que ens invita l'època actual. Escriu Adorno als *Mínima Moralía* que la cultura moderna, amb l'ajut del cinema i altres mitjans de comunicació de masses, penetra fins als últims racons de la psique humana i aliena la seva voluntat i capacitat de sorpresa.

*La cultura organizada corta a los hombres la experiencia de sí mismos.*¹⁷

*El descrèdit del paisatge, de les formes de la natura, no és ni en el paisatge ni en la natura, sinó en l'aparença de veritat que representa o recorda. Aparença que condueix el pensament al valor d'allò recordat, no al propi valor de l'obra, a les fantasies de l'espectador, no a la realitat estètica que respira de la natura. D'aquesta manera, el valor de la pintura, o l'escultura, se situa en segon terme i queda convertit en un objecte decoratiu, atrapat en la superfície de la representació i no pas en l'aportació de saviesa. Com va escriure a principis dels seixanta Xavier Rubert de Ventós a *El arte ensimismado*;*

*No se trata de un descrédito de la realidad sino de la apariencia en cuanto realidad o signo de ella. La realidad sigue interesando, pero no se cree ya poder hallarla en los claroscuros de su epidermis. La realidad no está allí y en el empeño de su busca es donde se sacrifica la apariencia.*¹⁸



Les escales i la muntanya. Las Urdes. 1994

Des de la pràctica artística hem de tornar a la natura, i ho hem de fer com si miréssim el camp per primera vegada, fins i tot o sobretot, amb les lents d'augment que ens facilita la ciència. Sacrificar l'aparença no és ara cap esforç; sacrificar el valor espiritual que demana la humanitat si que és una pèrdua important que cal tenir sempre present. Així, *L'anell de pedra*, encara que sembli una valoració estètica del món, és més aviat una proposta ètica, una presa de consciència en vers el mecanisme ocult, un diàleg simbòlic amb l'inconscient de la totalitat, el sistema amagat a la natura. S'ha de fomentar un cert respecte vers el món que ens envolta, cercar una dimensió que abans ens era velada sota un fals humanisme que ens situava en el lloc dels déus. Hem de pensar que no som una peça imprescindible del sistema, que el món no és fet per a ser comprés per nosaltres, que no és el suport de l'espiritualitat: som en el món, fora d'ell no som res. Hem après que la realitat queda transformada amb el saber i amb les intencions. Aquest tema el vaig exposar a la Universitat de Lleida amb el títol *El significat del món és a la mirada*: el món passa com notes musicals pels sentits i es forma com una estampa en moviment vers les intencions. Com diu Gabriel Celaya:

Yo soy Dios: Nombre, existo, Yo nazco de mí nada. Y Tú eres Dios, y todos, conscientes de su instante, de uno en uno absolutos, pensantes no pensables como el ojo que es ojo si mira no mirado y el espejo que nadie rompió de un puñetazo (...) Creo que me hago a mí con mis obras como una criatura con cien órganos nuevos, percepciones, latidos, movimientos, contactos, que invento como un hombre, mas ya no son humanos. 19

Si ens envaeix, de vegades, la idea que podem ser talment com petits déus, és perquè, de fet, ens adonem que Déu és una figura creada per nosaltres i la realitat és transformada per l'acció de l'observació, per la manera de conceptualitzar els signes que es desprenen de les coses. La intuïció hu-

mana va observar des de bon principi que hi havia un substrat comú a totes les coses i allà va situar la casa de Déu. Ara, aquell lloc és ideal per situar la caixa de les ocultacions. En la cultura moderna, la física quàntica ha trobat aspectes globals en el funcionament i comunicació de la matèria; tot i que encara no hi ha respostes definitives sobre les causalitats, les aportacions són suficientment explícites com per a relacionar-les amb una idea unitària del món. En aquest camp unificat, la consciència humana sura per damunt de tot amb una voluntat ferma d'arribar a la comprensió de l'absolut. Aquesta idea d'un fons comú on la matèria és i es comunica, on emergeix un valor que és present a totes les coses, ha estat la qüestió fonamental que constituïa la clau ideològica i filosòfica d'algunes religions orientals i ara, per la racionalitat d'occident, és el principi actiu per crear les bases d'un nou paradigma i per desterrar definitivament la imatge de Déu. A occident, aquesta realitat ha estat amagada darrera el retrat o la màscara daurada de Déu i tapada per la mirada racional de la ciència. S'ha de dir, però, que aquesta força ordenadora i reflexiva d'occident ha estat una font important d'energia en la creació de pensament, actitud que ha resultat en un gran progrés per a la humanitat.

La problematització de la injustícia i la desigualtat humanes ha estat present en els últims dos segles i va ser molt punyent als setanta, moment de la meua formació, i torna a ser-ho ara. La consciència social era llavors un dels temes de l'art d'esquerres i la formació política, el compromís que havíem de prendre com artistes, era també una preocupació que demanava un pensament nou. Sobre la desigualtat i la consciència social subscribia aleshores les paraules de Rousseau. Ell veia dos tipus de desigualtat, una de natural, l'edat, la fortalesa, la salut, les qualitats de l'ànima i de l'esperit, entre d'altres característiques, i l'altra, la que ens imposa la societat, una desigualtat moral, política i plena d'injustícies. Ara, però, entenc



Ordre i proporció entre les capes de terra. Teruel, 1993. Les parets construïdes de tapial configuren un univers càlid i estable. La terra és un abric adaptat al cos, encara recordo les cases d'adobs en Ejea de los Caballeros.

que la desigualtat s'estava realitzant en l'escissió total dels humans i la natura. Així, en l'aparent simulacre de l'acció en llibertat s'arribava al control absolut de l'home per l'home, i era la ciutat on quedava expressada aquesta experiència, nova realitat social que portava a la pèrdua de capacitats i d'autonomia. Escriu Rousseau:

Dejad al hombre civilizado el tiempo de reunir todas sus máquinas en torno suyo; no hay duda de que supera fácilmente al hombre salvaje; pero si queréis ver un combate todavía más desigual, ponedlos desnudos y desarmados uno frente al otro, y al punto conoceréis cuál es la ventaja de tener constantemente todas las fuerzas a disposición propia, de estar siempre preparado para cualquier acontecimiento, y de llevarse siempre uno mismo, por así decir, todo entero consigo.²⁰

Des de Voltaire, es va plantejar la noció d'una racionalitat aplicada a l'època moderna, racionalitat que havia de conduir a un

ordre social, estable i de progrés. Aquesta racionalitat s'ha vist frustrada en diverses ocasions i, en aquest segle, especialment amb la bogeria i l'espant de les dues guerres mundials. La raó, com a disciplina aplicable al conjunt de la societat, s'ha vist insuficient per a conduir el destí de la humanitat. Ho pensava així i aleshores Rousseau, que anotava una tendència orientada cap a les lleis naturals i avisava dels perills que la racionalitat i la modernitat podien aportar a la societat, problemes de marginació, soledat o injustícia, entre d'altres. Rousseau apostava per un home que observava la realitat tal com la presenta la natura i procurava fer amb ella un univers estable i habitable. Escriu Alain Touraine sobre aquestes opinions:

La sociedad no es racional y la modernidad divide más que une. A los mecanismos del interés hay que oponer la voluntad general y sobre todo la vuelta a la naturaleza, es decir, a la razón, reencontrar la alianza del hombre y del universo. De Rousseau surgen a la

*vez la idea de soberanía popular (...) y la del individuo como representante de la naturaleza contra el estado.*²¹

Com deia, el fons unitari que és present a la matèria, que és present en l'allau de signes que emanen de la natura, és el que utilitzo per a treballar la idea de *L'anell de pedra* i justificar, sobretot, una visió mística de la natura des d'una perspectiva contemporània. Sé que utilitzar en l'actualitat nocions immigrades de la física, la biologia o teologia per a fer-ne una interpretació estètica, és tot un atreviment, fins i tot, perillós, pel que demano disculpes i certa consideració. Però he de dir, tot seguit, que l'art és immers en la confusió general dels signes que emet la cultura, que el seu entorn pateix una malaltia crònica, xifrada en el mercat, la política i el poder, i és per això que necessita sortir d'ell mateix, trencar les manilles del pensament instituint, per a respirar aires nous, per a trobar espais inèdits de reflexió. És per això que tota ingerència que pugui fer a l'espai d'altres disciplines ha de ser disculpada si ajuda a obrir les idees i a crear una visió estètica reeixida.

1.9 L'ésser com unitat

Després d'una dècada apassionada, els vuitanta, després de l'estètica de les aures fredes, les estratègies terminals i de liquidació, si alguna proposta artística pot gaudir d'interès és justament aquella que recupera el valor auràtic de l'obra, aquella que cerca un significat profund entre l'experiència de viure i la reflexió estètica i, sobre tot, aquella que cerca en l'art la base del coneixement. Potser si es matisa i s'amplia l'antiga idea de bellesa _ara sembla un concepte prohibit_, tornaria a tenir sentit afirmar, com va fer Hegel, que la bellesa en art és fer present l'absolut. L'art en el seu màxim exponent seria la recreació simbòlica del perdut espai original, no la seva recuperació. En la secularització de la nostra era no és possible ni desitjable un art encarregat de propostes impossibles; ara més que mai, hem de saber que les eines

operen en el camp de les substitucions, en una realitat mental que té la funció de mantenir-nos psíquicament fermes en un món que s'escapoleix a cada instant. D'altra banda, l'art ens invita a viure la desmesura i, fins i tot, a anar més enllà del possible. El seu propòsit crític en vers la cultura és crear una militància destructiva de les convencions que s'institueixen en el marc de la societat, però assumeix, al mateix temps, que el joc simbòlic creat per les referències, presents o omeses, forma un mecanisme de compensació amb la natura. L'art s'associa a tot allò que és sorprenent, a descobrir la realitat eterna que dorm al seu interior, però també té una tendència a cercar valors universals, coneixements que, com va escriure Aristòtil, formen el veritable saber.

Superat el valor aristotèlic de l'art com a mimesi i, sobretot, després de la crítica del judici de Kant, l'art s'ha configurat com la disciplina que ha transcendit la separació entre la natura i la còpia. Ha confiat en la intuïció per tal de cercar una finalitat sense fi, una bellesa lliure de paràmetres formals, un plaer que es consumeix en la contemplació de l'absolut. L'art no pot ser altra cosa que art, en la mesura que la humanitat no pot ser altra cosa que natura i aquesta és la prova sempre present i eterna de la creació. En aquesta observació, l'home contemporani crea la revolució artística, on la intuïció condueix la part essencial del discurs i l'art es configura com una gnosi que opera des del saber que s'amaga a la memòria: l'art com una disciplina de l'inconscient que genera pensament ontològic, forma de coneixement que serveix perfectament a tot allò que té la força d'un fer-se propi. Més tard, ja en el debat postmodern, Ernst Bloch va afirmar que l'art era l'expressió d'una consciència abans d'hora, pot ser apuntant en la direcció que l'art, properament, ens ha de conduir cap als territoris d'un nou pensament.

Entre les diverses propostes que ara conviuen, hi ha una remor de fons que ens anuncia l'alè d'una època espiritualment rica marcada per la trobada entre l'orient i

l'occident i pels escenaris que obre la física quàntica. Aquí, la ciència i l'art proporcionen energia vital als territoris de nous moviments del pensar i, en ocasions, semblen traçar la realitat d'un nou paradigma per a l'art des de l'art. Ara, superada la mimesi de l'homo habilis, la còpia homòloga de la realitat, la del gaudi dels ulls innocents en la representació, hem arribat a esmicolar el món i la mirada s'ha fet més complexa. El mirall de la humanitat ja no és a les aigües transparents de la font, on la raó es confon amb el desig, on el pensament queda ennuvolat entre les seves reverberacions i deformacions. Ara, tot s'ha impregnat de complexitat i contingència, i l'estratègia del reflex, el doble del cristall que ens interroga a cada instant, s'ha transformat en una paradoxa obscura. La realitat i el cristall són part de la mateixa acció de mirar, ja que, com els del Tibidabo, també els ulls tenen la perversitat de les deformacions. L'aliança, el pacte i el descobriment d'allò essencial en nosaltres, no s'han de realitzar a sobre de l'ombra inestable del reflex d'un mirall deformador, però tampoc en el doble que presenta la imatge virtual. Menys encara, sobre la base d'un sentiment enamorat de la pròpia imatge, captivat pel propi saber. L'aliança, el pacte, s'han de realitzar des de la necessitat de reconciliació amb el món, bo i admetent que no sabem gaire res del món: caminar per caminar cansa, però també ensenya. Ara hem d'emmirallar-nos en la desconeguda font desconeguda de la natura, en el seus misteris revelats en cadascuna de les espècies vives, en la realitat plegada en el soc de les pedres, en el seu present etern, que batega en cadascuna de les partícules que l'animen. Hem de sentir la força dèbil com un alè estètic que vibra de les immanències ocultes, que revela allò d'etern que habita a l'interior de cada ésser viu i, entre contingències, ens diposita a sobre de les sorres de la incertesa. Pániker a *Filosofia y Mística* escriu sobre allò incomprendible del món i de l'art:

(...) lo real es radicalment inexplicable, extraño, y ahí está el arte como recreación, o incluso como contra-recreación. El arte tiene que ver con el mundo en la medida que el mundo es inexplicable. El arte tiene que ver con el yo en la medida que el yo es inexplicable. La formula de «el arte por el arte», finalmente, es narcisismo; pero sin un mínimo de narcisismo no hay arte.22

El rerefons de l'expressió artística queda sempre ocult a les lectures. La raó no pot descriure amb paraules allò que és presentat des d'un altre llenguatge, aquell que mostra de manera directa les dues cares de la realitat, l'espai i la forma significant, referent espiritual que omple d'ambigüitat el pensament humà. Tot i que no hi ha solucions i que l'efecte il·lusori ens dóna pautes noves de lectura a cada instant, el debat sobre la raó profunda de l'art continua, com si s'albirés una conquesta al final del trajecte, com si la veritat quedés atrapada en l'obra i es presentés com una relíquia capturada en els dominis del sagrat. Alguna energia especial ens empeny a fer un esforç en aquesta direcció, algun motiu del testament xifrat en l'ADN ens exigeix la recerca contínua en allò que no és comprensible, en la part fosca de la memòria. Aquesta exigència podem traduir-la en la necessitat de cercar sobre l'origen, l'esperit, la substància de l'art, el jo o Déu. Encara que en un altre lloc, portat per la



De la sèrie; *Espais i tombes*. Barcelona 1978



Espai d'urnes. Marbre de Markina 210 X110 X 090. 1995

pròpia dinàmica de les paraules, digui el contrari sobre l'art, només és important el debat, el trajecte i l'aventura que suposa qüestionar-ho tot. Al cap i a la fi, l'aprenentatge, la finalitat o el resultat són un producte que s'escapa dels dominis personals i entra en les àrees de la fantasia col·lectiva.

En aquest segle, com s'ha dit ja, l'art ha guanyat territoris de llibertat. Aquesta ha estat una conquesta general de la qual se n'extreu un profit individual. L'art s'ha autonomitzat amb respecte de les lleis de la representació i s'ha exigit esdevenir un valor independent, amb una resposta espiritual destacada sobre totes les altres. L'art, en la seva crítica discursiva, ha arribat a esmicolar el concepte i ha eliminat el valor diferencial que hi ha entre l'obra i el seu doble, tots dos com expressió del mateix. En un pas més cap al seu valor màxim, l'espiritual, l'art dels setanta ha prescindit del seu suport material i ha reivindicat el valor de la idea al marge de

les seves formes. En els paràmetres de llibertat i soledat en què ens hem bellugat, trobem un ambient semblant al que van generar els romàntics, producte del retrobament abrupte amb la natura. Als romàntics aclaparava la força de la natura. Ara, però, ens aclapara la seva feblesa, la seva terrible vulnerabilitat, sotmesa a la gràcia destructiva de l'home. Per als romàntics l'art era la supressió de la dualitat entre l'objecte i el subjecte, la humanitat que recorda el pacte, l'aliança primitiva en vers la natura. Ara l'aliança no es pot fer en la superfície de la realitat, en els subtils reflexos que ens evoquen les plantes verdes, la ciència ha presentat els territoris ocults on es forma la matèria i és justament en aquest lloc on es bifurca la realitat i on es pot intervenir per aportar solucions.

A la vida humana sembla que es donen dues realitats contrastades: d'una banda, l'entusiasme que opera des de la intuïció i tendeix cap al retorn al caos i, de l'altra, l'acció secularitzada que es mou des dels paràmetres de la raó i cerca l'ordre i la claredat del pensament, és a dir, una actitud conservadora que tendeix a l'ordre i una altra de progressista que queda seduïda pel caos. Personalment, crec en una tercera via, la que cerca el fonament de les coses entre l'equilibri de les dues enunciades, una via que no perdi els referents de la realitat humana i es manifesti entre el dubte entre una i altra forma de saber, que consideri que orde i desordre formen part del mateix joc. Aquest és ara el paradigma de la nova racionalitat. Sé que hi ha molts artistes que treballen en aquesta direcció i amb aquestes conviccions. Potser, les aparents i actuals circumstàncies d'apatia no són res més que la visió enrareda que s'observa des de l'espai mort d'un remolí. Un dia o altre serem arrossegats de bell nou pel corrent de la cultura i el pensament nou il·luminarà una realitat que no podrem anomenar nostra, perquè tampoc serà definitiva; només una parada més del trànsit de la vida humana.

La tercera via és aquella que considera l'home com una unitat: pensament i sentiment operen des de paràmetres diferents, però tots dos creen una experiència que es viu

com una sensació unida en una realitat complexa i dinàmica. Totes dues maneres d'enfocar la realitat il·lustren una percepció que, tot i ser enganyosa, és més completa que aquelles que es deriven de la fragmentació de les fonts del saber. L'ètica, l'estètica i el fet religiós es troben en una experiència unida, una comunió amb la natura que cerca la reconciliació sense la idea de la fe. Des de la perspectiva de la postmodernitat, la fe queda sepultada entre les creacions del pensament i lluny de tota realitat física possible. La fe queda circumscrita al món de les idees i les creences sense altre valor que el que segrega la dinàmica de la cultura.

Naturalment, per a l'aproximació al valor espiritual que m'interessa trobar en l'art, per a trobar el mirall que reflecteixi allò d'estable i *sagrat* que habita en la natura, hauré d'esbrinar una teoria amagada en les paraules i en les respostes que ens proporcionen les experiències entre les pedres. Per a formular el disseny ideal d'una nova aliança, hauré de fer un ampli recorregut entre les observacions directes a la natura, les vivències i mites que presenten les situacions del pacte, i les lectures que han definit part del meu pensament d'avui. Aquestes interpretacions i idees les deixaré anar com els esquitxos que surten de les pedres en esdevenir-se en escultura.

1.10 L'escissió de la natura

Abans de la formació de la consciència l'ésser humà era instal·lat còmodament al paradís igual que ho eren la resta de criatures que encara l'habiten, entre les quals es troba encara el meu gos Urà, que mira la lluna i esquiva el vent hores i hores sense dir res; ell és com l'aigua del riu, ell habita lliurement el paradís amb la mirada perduda en l'horitzó. Fernando Savater, en un llibre esplèndid dedicat a fomentar les eines morals dels educadors, escriu sobre la unitat que formen els animals i la natura i sobre la consciència del temps.

Los animales no necesitan el tiempo porque no saben que van a morir; nosotros a través del tiempo ampliamos



Construcció. *El nus de pedra*. Castellvell 1995

*los márgenes de una existencia que conocemos efímera y precedemos nuestro presente de mitos que lo hipotecan o enfatizan y de un más allá- terreno o ultraterreno, qué más da- que nos consuela.*²³

Eva, la primera dona previsor, va plantar les llavors a la terra per assegurar el menjar de l'hivern. Per la seva banda, Adam se n'anava de caça i, de vegades, s'oblidava de tornar i fer-se càrrec de la família. Eva va plantar la llavor, va descobrir que tenia un rellotge al seu cos i amb l'observació de la natura, va prendre consciència del poder transformador: acció creadora que va permetre-li d'alimentar la seva descendència i encara ara ens proporciona menjar. La humanitat, en conèixer l'arbre de la ciència, del bé i del mal, va iniciar el camí de la racionalització i l'administració de la natura. Les seves produccions, la intel·ligència dels seus mecanismes, van ser la causa de l'expulsió d'un territori on no existia memòria. Així, vam entrar de cop en la consciència del temps i, per tant, en la història. Escriu Cioran sobre el moment en què l'home pren consciència de la seva existència:

*A la vez que nos vimos precipitados en el tiempo por el saber, resultamos dotados de un destino. Pues solo fuera del paraíso hay destino.*²⁴

Els mites del paradís ens ensenyen que la humanitat trenca amb la natura d'ençà el moment que hi aplica el seu domini. Sens dubte, el paradís era el període



Urnes amb terra de les partions del terme de Castellvell, 1995

en què els humans prenen de l'entorn allò que necessitaven com faria qualsevol altre animal: no coneixien el destí ni la previsió, tampoc tenien consciència de la història. La vida es manifestava en la lluita natural, on l'ètica de cada individu actuava de forma automàtica. Era la natura la que regulava totes les funcions humanes, com sembla que ho fa en qualsevol altra espècie. Ara podem comprovar que el món no té un destí propi però tampoc ens en guarda cap a nosaltres. Som nosaltres els que proporcionem sentit al món, tot elaborant una teoria rera l'altra per tal de guarnir la desesperació que ens habita. Tot i això, la ruptura amb la natura mai s'ha consumat del tot. Hem estat milions d'anys assistits en aquell estadi paradisiac i, encara ara, són presents a la psique els aromes d'una pàtria mítica; encara descansa en nosaltres el desig de tornada a una terra promesa. Aquesta terra és al nostre voltant, una terra perduda perquè ens en sentim desarrelats. Sabem, però, que ens acollirà algun dia.

L'origen també es manifesta a l'interior del cos com una realitat plegada i oculta entre els àtoms que formen el complex sistema que ens suporta. La immensa buidor del primer instant, les passes successives que es van produir en l'esdeveniment del món, són encara presents a cadascuna de les cèl·lules del cos. És per això que encara ressona en nosaltres i amb força la idea de l'origen i la incertesa del destí. Encara estem en un procés virulent de transformació i no sabem amb seguretat que pot passar demà. Si abans cada cultura primitiva donava una forma simbòlica al moment de la creació, ara sobreviuen totes les realitats del passat; també elles són plegades a la memòria, presentades com un perfum que s'estén en el fluir normal de la cultura.

El passat s'acumula com un rastre estel·lar en el pensament humà. La història de tot allò que ha succeït és sempre present i de la seva reserva de saber depenem per reproduir amb certa estabilitat allò que som com espècie que camina amb el pensament. Els fruits de la cultura s'amunteguen entre moltes altres coses, com en un sandwich d'idees i situacions, es presenten totes alhora. Som cultura de restes i de memòries gastades, una acumulació d'experiències heretades, un abocador d'hipòtesis que conté la reserva de tot allò que ha estat perdurable i necessari per a la humanitat: restes de pensament triades per atzar, i necessitats que configuren les mateixes paraules, fites que ens serveixen per avançar entre la foscor del present i la incertesa del futur. De tant en tant, com si es tractés de l'acció del gen egoista, el pensament fa un salt endavant i presenta una mirada nova, un filtre diferent que ajuda a situar les coses segons un ordre nou; paradigma de la incertesa i dels camins que es bifurquen i ens obliguen a renunciar.

Aquesta conducta és molt similar a la que va fer servir Dada. La diferència rau en què jo no faig servir l'atzar, treballo en un espai on tot és sotmès a les seves lleis, és a



El nus de pedra. Imatge retocada per adaptar-la al projecte. Pedra de Vinaixa. 280 X400 X 400cm, Castellvell del Camp. 1995

dir, treball en ell, en el mateix centre del remolí i des d'allí faig un gran sacrifici per crear ordre, per disciplinar un pensament que ha nascut en la renúncia i el somni. La meua lluita és escriure les millors paraules que pot dictar la consciència sobre la superfície de l'aigua o sobre una planxa de fang, que mai serà contemplada. Hans Richter explica en la història del dadaisme que Paul Kammerer va construir una teoria per a trobar les relacions de l'atzar i el somni en les lleis sense causes.

Para nosotros el azar era el procedimiento mágico que nos permitía trasponer las barreras de la causalidad y de la expresión consciente, tornando más aguda la percepción y la visión interior hasta llegar a la aparición de nuevas cadenas de ideas y experiencias. El azar era para nosotros ese «subconsciente» que Freud había descubierto en 1900.²⁵

En art és necessari observar, escoltar i buscar incansablement, fer servir els sentits com a instruments que intercedeixen entre el món personal, l'interior, i la realitat exterior. No obstant això, és inevitable tenir referents i extreure'n allò que serveix per a un nou projecte. Així, el pensament es construeix tot il·luminant una expressió nova. Les formes d'actuar són diverses; de fet, el cervell és hiperactiu i necessita, com el temps, el flux de l'instant i cerca incansablement noves vies. El ventall d'actuacions de les neurones va des de la part més disciplinada de la raó fins allò més amagat i complex de la intuïció. El racó fosc de l'inconscient, la bodega tènue i humida, és també el lloc on s'amaga la saviesa, el testimoni silenciós que cada persona oculta; és el saber intuïtiu el que controla el somni i presenta la poesia de la cara fosca de la realitat. En aquesta zona en ombra queda enregistrada la

memòria del temps, arxivem els motius bàsics dels arquetipus col·lectius i tot allò que ens passa al llarg de la vida.

Des de la part més externa i jove fins a la més profunda i antiga, el cervell actua, respon a la necessitat de respostes, reconstrueix infatigablement tota la seva història. Es tracta possiblement d'un exercici diari per mantenir vius els records i net el camí del retorn. Des de la claredat transparent dels conceptes, fins a les causes que fan emergir els fantasmes de la memòria, la neurosi, l'esquizofrènia o, en el millor dels casos, la clarividència, tot és fruit d'aquesta frenètica activitat per mantenir els judicis i les experiències del passat, plegades, doblegades i impreses a la ment.

Ara mateix els records i els documents s'amunteguen al cap, i en donar-los ordre em veig obligat a retallar, a enganxar, a copiar, a ometre, a oblidar, a fer fonedís, a ocultar i, en aquesta dinàmica paradoxal, sobre les infinites respostes del present n'he de triar una que és aquesta que exposo sobre el paper; les altres resten com una textura buida que vibra a l'espera, sobre la foscor del caos. D'aquesta circumstància dissenyada per l'atzar, hi ha *algú* dins meu que em diu: *vols dir que no t'ho estàs inventant tot*. Potser és cert, i tot allò que estic il·luminant amb paraules, en realitat no és res més que el rastre dels fantasmes de la meva imaginació. Aleshores, però, surt de dins meu una altra veu, que em diu: *hi ha persones que passen gana, no tenen escoles ni temps per a pensar, i també n'hi ha d'altres que s'exterminen ara mateix a cops de martell, i tu sembla que ets indiferent al seu dolor*. Massa intensa la vibració de fons, massa coses en la textura de l'instant, massa responsabilitat afegida sobre cadascuna de les nostres decisions, i hem de prendre decisions que en moltes ocasions poden ser catastròfiques. Les persones som petites, confoses, contradictòries, i en cada acció deixem gravada una realitat, la que destil·la la nostra

actuació. L'home és una criatura desarrelada del paradís i encara no ha trobat el camí de tornada.

Wagner, a *Els Nibelungs*, planteja la separació de l'home i la natura en la ruptura del pacte primigeni que els unia. A l'inici de l'obra, el Nibelung, mal format, persegueix les filles del pare Rin, endut per un desig amorós que l'incita a l'amor. Elles riuen amb un gest maliciós, es burlen sense pietat de l'home dèbil i deforme. És en aquell instant que el Nibelung veu una resplendor màgica que ve del fons del riu. Al seu interior s'obre una llum d'esperança; aquella lluentor és el fil daurat que descriu els secrets de la vida humana, el poder seductor que farà que tot sigui possible. En el seu remot interior, algú l'obliga a oblidar el pacte que tenia amb la natura i una veu tremolosa li diu: qui aconseguirà aquest or i en faci un anell gaudirà del benefici de totes les coses d'aquest món. La conquesta d'aquest poder requereix, però, la renúncia de la força. Tan sols amb l'amor es podrà aplicar el sortilegi que faci possible convertir l'or filiforme en anell.

1.11 L'eix que doblega el pensament

En la lectura del passat, l'espill del present marca les direccions a seguir i els sentits bifurquen les interpretacions i generen desordre i caos. Són ells qui creen una nova realitat i li proporcionen forma experimental. És la realitat estètica incorporada al pensament que dibuixa l'instant, perquè és el present mental l'única realitat viva; és ara on habita l'espai plegat del temps, on es doblega la memòria del món, és l'escenari de la lectura intencionada de les agulles del món. Com no podria ser d'una altra manera, també ara les meves paraules són fruit de la traïció del temps, de la memòria adormida en les coses que vaig fer i de la idealització dels records. Després dels anys, intentar desplegar aquella realitat, reconstruir d'una manera oscil·lant i per tempteig les vivències passades, esdevé un exercici subjectiu que només pot aspirar al joc de les aproximacions; ara faig present.



Recollida de les mostres de terra. Col.labora: *El Ricardo*. En aquell moment era l'home més gran del poble.

El mil nou-cents setanta-set va ser un any important per a mi. Ja havia acabat els estudis a la Facultat de Belles Arts i vaig iniciar-ne els estudis a la Facultat de Geografia i Història. Es van acabar les sortides sistemàtiques al camp i vam marxar, per viure-hi, a Reus. Va ser també l'època del desdoblament de l'activitat, la de les recerques efímeres com a propòsit experimental i la de definir les idees en l'obra sòlida. El període d'actuacions directes amb el paisatge, de reflexions en llibertat i sense compromís havia quedat enrera. Ara, aquelles observacions plenes de valor formatiu, aquelles vivències que em confirmaven presències sensibles al rerafons de la natura, les havia de trobar o construir en l'obra. Les presències que més tard vaig intentar de dur a l'escultura no eren de caràcter concret, eren impressions, evocacions de sentiments emboirats, alteracions en els estats d'ànim produïdes per determinades situacions. Algunes d'aquestes observacions es filtraven entre les coses concretes, senzilles, les més comunes que es poden trobar entre els aspectes bàsics del nostre entorn. El temps, l'espai, la matèria, les estructures, els

elements, els símbols... motius que em donaven un enfocament sòlid i renovat en el treball escultòric.

El propòsit va ser el de construir una idea de l'art i la realitat, enfocada des de la perspectiva personal, i extreure de l'experiència directa els valors que més tard havien d'omplir l'obra estètica. Tot això va crear un cert compromís respecte a l'escultura i va configurar una manera d'actuar, un mètode de treball, que encara és el procediment que segueixo. Ja no sovintejava tant el camp amb la càmera fotogràfica; s'exhauria l'època de les cavil·lacions sobre els gràfics que feia al terra, o sobre les pedres en trencar-se, també la de prendre referències del sol en el seu recorregut, o del vent en doblegar els arbres. Totes aquelles accions tenien l'objectiu d'aprendre de les coses en el seu context, de viure el paisatge i la natura amb una intencionalitat nova a la mirada. Del paisatge, de la terra o dels objectes que presenta la natura, no eren les seves formes i colors que m'interessaven, era la seva aura la que prenia la meva atenció, tot emergint amb força del joc de relacions entre les formes i l'espai, sobretot quan les sotmetia a l'observació. Allò que veritablement tenia



Façana esquerra. Urnes amb terra de les partions del terme de Castellvell, Marbre de Markina 210 X110 X 090. 1995

interès era el canvi que s'experimentava en la *realitat*, quan aquesta era matèria i objectiu del pensament.

La intencionalitat de tot l'entramat teòric, d'aquesta distància entre l'experimentació i l'obra acabada, de la divisió que es manifesta entre el joc del pensament i el paisatge que es presenta a la mirada, era la d'evidenciar o comprovar que allò que és dintre nostre i allò que s'emmiralla en la natura és el mateix. El pressentiment d'una realitat oculta i comuna, un anell o aliança que uneix els valors eterns de la natura i els pressentiments humans em bellugava a actuar en aquesta direcció. La primera intenció era aquesta, treballar d'una manera exclusivament experimental, formativa i efímera i, més tard, fer-ho en la construcció d'obres sòlides i reeixides en les quals havia de dipositar tota la meua confiança. És a dir, el procés de treball creatiu, no era el de fer l'obra document, o escultures documentades. Tot i admetre que qualsevol procediment, si el seu resultat és digne, ha de ser respectat. En aquest segle, diversos artistes han fet servir les dues vies, la pràctica i la teòrica, i han sabut presentar

un pensament de gran calat i sensibilitat. En el meu cas, el treball teòric i d'experimentació els considerava com la part més important del procés reflexiu, com els passos previs que sempre s'havien d'executar abans de fer l'obra, que, en la majoria de les ocasions, se'm manifestava sense suport material. Accions que m'induíen a pensar amb les mans i, conseqüentment, m'obligaven a cercar una raó fonamentada en el marc de la ciència: mecanismes que s'adaptaven a preferències personals i il·lustraven, des d'altres nocions del pensament, aquells aspectes sensibles que emergien de la realitat.

Aquest període era també una època de llibertats i de somnis personals, en el qual s'actuava per motivacions espontànies, feréstegues, idealistes i, fins i tot, emboirades d'una certa innocència. Una època en la que prescindia força dels resultats i seguia els impulsos que em dictaven les coses que es vivien a cada instant. Més tard, no és que iniciés exactament l'època de la reflexió i l'eufòria productiva de la maduresa, però sí que em vaig trobar amb projectes més concrets i algunes obres, amb matèria definitiva, van prendre forma.

Als setanta em van interessar moltes qüestions; entre d'altres, l'estudi de les estructures i la matèria. Vaig considerar que, en aquest tema, les lleis de la física moderna podien aportar molt en la comprensió d'un món que no és el que aparenta ser, món que es mostra fraccionat a la nostra percepció i que ens sedueix amb allò que oculta. L'enigma de l'entorn, les presències sensibles i amagades, eren les que em donaven força creativa, i el desvetllament del seu misteri podia esdevenir d'un gran valor per a una visió personal de l'estètica. Per tant, havia de començar a informar-me, elementalment, de les nocions de la teoria de la relativitat i de la física quàntica. Havia de fer una abstracció plena de la realitat, havia d'observar-la com un flux actiu que canvia a cada instant, havia d'iniciar el camí des de la configuració dels àtoms, les seves partícules i les estructures més elementals. Naturalment, no desitjava fer un estudi des de la perspectiva d'un físic, sinó des d'una posició espiritual i estètica, com ja he dit, des del pensament en llibertat.

La meva aproximació s'havia d'adaptar a les meves condicions, a la meva formació d'escultor, perquè desitjava aprendre i fer una reflexió el més completa possible sobre el model de realitat que ens presentava la ciència. També posava el mateix interès sobre l'art i els seus propòsits, però no vaig fer cap pensament sobre les estratègies a seguir, tampoc em vaig plantejar l'emergència de possibles contradiccions. Totes eren nocions que fins aleshores havia considerat erròniament alienes a l'obra i a les seves aportacions; l'art, pensava, havia d'estar adaptat a la vida i a la comprensió de la seva evolució, la resta era prescindible. Però per sobre de totes aquestes qüestions, el meu interès, el propòsit final, era trobar un camí expressiu que, sense amaneraments, presentés aquells valors espirituals, aquelles hierofanies que havia observat a la natura. També m'interessava una certa militància en el camp de les arts, d'aquí el meu interès per l'ensenyament. Naturalment, volia definir aquest compromís amb la feina realitzada, compromís humà que tothom ha d'assumir des d'una pràctica professional i, més encara, des del pensament en tant creadors. La nostra activitat és dirigida amb la voluntat de construir un model de realitat mínimament coherent entre el pensament de l'època i l'obra personal. Aquesta coherència és la que ha de proporcionar algun valor social respectable, quelcom d'exemplar.

La intenció en els processos de recerca no era pas fer filosofia de la natura ni metafísica dels elements, a la manera del presocràtics, tot i que volia conèixer aquelles primeres reflexions que han repercutit tan profundament en el pensament d'occident. En realitat, en aquells anys, els motius i les idees no eren gens clares; tan sols es tractava de cercar, d'obrir portes al pensament, d'ajustar-me a un rerefons que intuïa en la natura i proporcionava un valor humà sòlid. Volia formar-me una visió de conjunt de les coses que havien estat importants per a d'altres generacions, també de les immanències ocultes que eren presents a la natura i, de tot plegat, extreure'n un fruit personal. Tampoc tenia la capacitat per a fer un treball metodològic sobre les experiències que realitzava i les possibles relacions que existissin amb altres àrees del saber. Per tant, no podia treure

cap altra conclusió que no fos estrictament vivencial. Tot allò va ser, com ja he dit, una recerca en llibertat de la qual ara espero extreure'n la part documental i teòrica que il·lustra el rerefons de la tesis. Aquella actitud va donar una direcció a la meva feina d'escultor i un instrument per aprendre en les accions estètiques. En certa manera, desdoblava l'activitat en dos, la teoria i la pràctica de l'art. Aquest tall va propiciar, sens dubte, un mètode de treball bifront. Més tard, he tractat de corregir-lo unificant-les. A pesar dels errors i les passes fallides d'aquella època, i al marge de les situacions més o menys equivocades, aquells anys van configurar el període formatiu més important de la meua vida. Amb això n'hi ha prou per recordar-lo amb gratitud.

1.12 Els materials i les motivacions

El desdoblament de l'activitat com escultor es va donar de sobte. Passats aquells anys, es va manifestar la necessitat de fer, de portar a terme allò que havia estat experimentant i madurant mentalment, i van aparèixer algunes obres, tot sovint, sobre suport de tela. També en altres materials com la fusta a *El brau i el cavall* i la sèrie *Tots la volien*. La pedra va ser un material de valor iniciador, concretament amb la *Fita*, i amb les obres que vaig realitzar a Sant Andreu de la Barca i, ja més tard, als vuitanta, en la sèrie *Senyals a la pell* i les ocultacions. Naturalment, el fang també ha estat present en tot el procés de producció, més aviat com a material reflexiu que com la base per a fer obres. No obstant això, m'havia deixat un bon record des de la sèrie experimental dels *desplaçaments*, treball que havia realitzat a la classe d'escultura amb Jaume Coll i Joaquim Chancho. Feia quatre i cinc anys que havia elaborat *Objecte per viure l'espai* i també el tema de la fita. Vaig pensar que una persona esquematitzada, o vista a certa distància, també és un senyal al paisatge. Tenia ganes de fer una escultura que tractés el tema de la simetria i la referència a l'espai i vaig aprofitar, entre altres motivacions, el mite de Dionisi i de la seva mare de *pedra*, Hera, l'esposa de Zeus. Com a tractament de la forma, vaig partir de l'eix central de la figura, pensant en l'acció que havia realitzat sobre

les diferents dimensions espacials que l'home pot abstrure de l'experiència directa a *Objecte per viure l'espai*.

Aquí, en aquesta obra, l'home és la fita, forma la frontera i l'eix de simetria, marca el dins i el fora, i percep la idea de límit, com explicaré a continuació. L'acció la vaig fer a Sant Andreu de la Barca, en uns camps de conreu que hi havia davant del taller del Miret. Vaig instal·lar dos pals de telèfon clavats a terra a una distància d'uns quatre metres aproximadament. Formant un triangle equilàter vaig clavar al terra a Jaume Coll, aleshores professor d'escultura i persona ideal per a indagar entre espais no convencionals. La idea era senzilla: crear un espai cartesià amb les tres dimensions clàssiques però amb la intenció que la persona que configurava l'habitable també havia de ser la que sentia de manera física el límit d'aquell aparell experimental, que determinava el dins i el fora de l'objecte per mitjà de la percepció i les sensacions. Posteriorment, el Jaume havia de sortir del triangle i mirar cap a dins, allò era la mostra de la dimensió temporal i de la vivència de l'espai mental com una experiència que queda en la memòria i determina el pensament.

Una de les reflexions que van quedar pendents en l'obra va ser justament sobre aquest concepte: on és la partió que separa el dins i el fora de l'ésser humà? La solució la vaig trobar en un om que havíem tallat el meu sogre i jo al jardí de casa. Feia uns quants anys que era a cobert i estava totalment sec: vaig decidir construir el cos d'una dona. Per l'estructura del tronc, era induïda la forma d'una figura clàssica sense cap, molt similar a la que he anomenat la deessa Hera. L'eix de l'arbre era el mateix que el que cercava per a la figura humana i en l'escultura que vaig fer va quedar ben situat al mig del coll. L'eix també era una idea complexa, una línia prima, la tija primigènia, una frontera conceptual de la qual es formava l'arbre, una abstracció que unia la seva realitat amb els arbres que l'havien precedit. Ara formava un senyal, una primera referència amb una sèrie d'anells que descrivien la història de l'arbre. Una espiral concèntrica que em portava a l'espai misteriós de la llavor, espai sobre el qual ja m'he manifestat, el de *las madres*, l'empelt,

la memòria de la matèria, l'ordre implicat o el buit de les coses. Aquest material em va servir per fer algunes obres sobre l'ou, la casa, les portes i les finestres. Més tard, ja a la fi de la dècada i a primers dels vuitanta, vaig fer un treball sobre el tors d'una dona. Uns volums verticals amb aparença de columna i amb expressions molt mínimes, tractament que prenia de les formes arcaïtzants de l'escultura sumèria i grega.

La talla del tronc va ser una experiència molt agradable, la fusta era generosa i molts dels problemes formals ja eren resolts al mateix tronc, de tal manera que més de la meitat de l'obra conserva les formes naturals; és el tronc qui presenta la morfologia del cos humà. La peça següent va ser de ceràmica; una conseqüència de les obres elaborades en el treball *Reflexions per la construcció de la nostra casa*. Tenia proporcions semblants a la de la fusta i, en la part superior, es va forçar la forma del pit i es va eliminar el naixement del coll. Li vaig fer una pàtina negra per separar-la del to natural de la fusta i vaig deixar un forat en el mateix lloc on s'esperaria l'eix de la figura. Aquest forat tenia també una altra funció; donar referència de l'espai intern de la peça. La tercera obra va ser de bronze, amb una textura estriada per insinuar la direcció del volum, patinada també en negre. Les estries eren fetes amb les mans, com si es tractés de fang tou col·locat a sobre el volum, quedant la figura enfangada. Aquells acabats semblaven terra llaurada, com si l'arada anés buscant la inclinació del terreny i deixés la geografia del cos pentinada segons la seva forma. Per al modelatge de la figura vaig aplicar les conclusions d'un treball teòric fet anteriorment, que tractava sobre la relació que hi ha entre el que fem i la construcció de nosaltres mateixos, treball sobre el que m'estendré més endavant. Ara, però, anotaré unes paraules d'Herodot sobre els rituals funeraris a Egipte, paraules que van motivar la imatge dels enfangats.

Cuando en una casa muere un hombre de cierta importancia, todas las mujeres de la casa se emplastan de lodo la cabeza y el rostro. Luego dejan la casa del difunto, y ellas corren la ciudad, golpeándose, ceñida

*la ropa a la cintura y mostrando los pechos, en compañía de todos sus parientes. En otra parte plañen los hombres, también ceñida la ropa a la cintura.*²⁶

Aquesta imatge era molt suggerent; la qüestió de la mort era present a la peça *Objecte per viure l'espai*, però no pas clarament. Sobre aquest tema vaig fer algunes versions: una primera presentació amb quatre obres de ceràmica representant dos homes i dos dones, que havien d'anar col·locades als angles d'una habitació totalment buida. Més tard vaig fer un conjunt d'obres més diversificades; tota una gran instal·lació en la qual recreava les urnes funeràries. També en *Objecte per viure l'espai*, estava el concepte d'inici o naixement, en el primer pal de telèfon i en el buit matriu de l'espai que tanca. En la tercera versió, la de les figures de fusta, ceràmica i bronze, es van reunir totes les idees que havien sortit del treball inicial, però he de dir que el resultat no em va entusiasmar.

Les tres obres havien de ser presentades en un espai similar al de la composició de *Objecte per viure l'espai*. Una instal·lació que mai es va exposar. Passat un temps, quatre o cinc anys més tard, la peça de ceràmica va caure a terra i es va trencar. Va trobar el final que més por em produïa en fer ús de la ceràmica. Un dia de vent d'aquells que sovint ens regalen al Baix Camp la va tombar i es va trencar en bocins. Allò va acabar de confirmar les idees sobre la consistència en l'obra; la ceràmica, per la seva fragilitat, tampoc era el material que cercava. Les dues peces que van sobreviure al vent descansen pels racons del taller. En la de fusta s'ha obert una escletxa que es dilata i contrau cada any amb el fred i la calor: per ajudar-la a sobreviure, de tant en tant, la desperto fent-li un tractament pels corcons amb Xilamón o tapant l'escletxa amb cera.

Com he dit abans, el motiu de la figura humana va ser extret de la història de Zeus i Perséfone, amants que van enganyar Hera, la legítima esposa del sobirà de l'Olimp. De la relació amb Perséfone en va néixer Dionisi. Tanmateix, l'obra també va ser motivada per una escultura del període

arcaic grec, trobada a Samos, que representa la deessa enganyada. A les cultures antigues, i sobretot en l'escultura, hi ha un fons inesgotable per aprendre. És per aquest motiu que hi vaig destinar una certa atenció en aquells anys. Patia una atracció extraordinària per tota la potència espiritual i conceptual que es podia trobar a les solucions formals de l'escultura que ens havien deixat grecs, egipcis i mesopotàmics.

D'altra banda, m'interessaven també els aspectes que feien referència al món de l'infant, sobretot pel que fa referència als seus jocs i a l'ús de l'espai a la seva vivència del temps. El nen, abans de formar-se la consciència d'adult, se sent unit misteriosament a les coses. Els seus sentits es prolonguen més enllà del seu cos d'una forma natural i capta les presències ocultes d'una manera natural; en ell, la realitat opera com una unitat, perquè encara no s'ha produït la partió de la realitat sota el llenguatge, els interessos personals, o les convencions socials. El seu pensament no ha estat acotat i la seva realitat actua per intuïcions i memòries que han estat heretades. Més tard, ja d'adults, guanyem en la dimensió espacial i temporal, en l'amplitud de passat i en la capacitat de projecció cap al futur, però perdem la vivència fresca i espontània del present i ja mai més tornarem a recuperar-la. Per al nen, és una activitat normal fer experiències integradores, però, per l'adult, ha de ser una motivació conscient i voluntària. Pensava, aleshores, que havia d'obrir tot un procés d'experimentacions que m'ajudessin a recuperar el sentit de la unitat indivisible, de tornar enrera, per conquerir certa llibertat perduda, la del nen. Però amb la pèrdua de la innocència i, sobretot, amb el pas del temps, havia mort també aquell espai i em vaig adonar que el passat era impossible, que era mentida l'anunci d'aquells que asseguraven que era factible el seu retrobament a partir de l'experiència de l'art. El passat només queda com un record a la nostra memòria i l'art, tan sols, pot recrear els símbols i presentar una vivència unitària de la realitat, vivència que és comuna a tots, no específicament al nen. Per tal de recuperar aquest espai, cal treballar els sentits i obrir experiències en dimensions



Tronc amb forma de dona. Castellvell 1979 Om, 200 X45 X 45cm

que ajudin a eliminar les inhibicions. La recuperació dels sentits, així com treballar els conceptes d'espai i de temps, em portaven de nou a les èpoques idealitzades del meu passat rural. Emergien conceptes viscuts a la meva infantesa i pressentits des de la vivència directa en els jocs i, també, en el descobriment de la primera realitat, la que conforma per a tothom el pensament del nen.

Ràpidament, em vaig adonar que en l'època d'adult el món torna a obrir noves vies d'aprenentatge, i ara, no a partir del joc, sinó de maniobrar amb les idees i manipular els elements de la natura. Aquesta manipulació em donava una formació conceptual molt enriquidora: llavors era el moment d'aplicar-la, concretament en allò que feia referència a l'escultura. L'espai perdut del nen, el paradís de la infantesa, el retorn a l'origen primigeni de la creació, només es pot fer des de l'acció, la creació i, més tard, des de la contemplació de l'obra.

L'escultura que estava fent, a grans trets, sortia de les experiències quotidianes, però segons la meua manera de pensar,

havia de respondre a certs principis. Com ja he dit en diverses ocasions, havia de ser realitzada amb materials que tinguessin certa consistència física i havia d'aguantar l'erosió i el càstig dels elements naturals, pluja, fred, vent... També havia de tenir la qualitat de deixar missatges subtils amb efectes retardats, perquè el temps m'estava arruïnant la memòria i contra ell havia de lluitar amb totes les meves forces. Passat un curt període, aquesta lluita aferrissada va quedar enrera, em vaig oblidar i amb certa tranquil·litat vaig deixar de preocupar-me per la meua memòria. Al seu torn, però, va entrar en joc l'escenari amnèsic, l'espai buit on tota la informació té el seu lloc eternament, com en una mirada al fons del cel. Les immanències per sobre de les presències momentànies de l'estètica, aquest era el valor que desitjava trobar i deixar a l'escultura.

A diferència d'altres autors, jo no volia fer una obra pensant només en el present i vaig recórrer a la història per aprendre'n. Les obres que m'interessaven eren aquelles que m'havien de sobrepassar en el temps. Els problemes de la meua temporalitat, és a dir del temps que pogués arribar a viure, no havien de tenir gaire pes en la definició conceptual de l'obra. Alguns dels condicionadors que voluntàriament vaig assumir eren totalment intranscendents per als altres, però, en el meu cas, van delimitar en gran part el treball i van ser definitius de tota la meua evolució posterior. Sobre aquesta qüestió ja m'he manifestat en diverses ocasions i si insisteixo, és perquè en aquells anys va dividir la meua activitat en dos camps: les reflexions paral·leles i les obres amb matèries definitives. I aquesta qüestió va ser determinant en els encerts i en els errors.

Com deia, les obres havien de ser físicament consistents, havien de poder suportar l'agressió del temps. Així mateix, havia de tenir cura en el tema de les proporcions. Com ja he dit, de l'escultura clàssica em va interessar la tendència a certa monumentalitat, ja que el meu interès, entre d'altres, era fer un treball que tingués una participació i presència al carrer. L'espai públic era una elecció política donada la meua formació i, també, una resposta

contrastada a la tendència que molts artistes tenien de fer l'obra pensant en el santuari del museu. Aquest aspecte, l'espai del carrer i la seva qualitat en relació amb la consistència de l'obra, es va posar de manifest amb claredat a partir de les Fires de l'Escultura a Tàrraga, l'any 1984. Els autors que no ho tenien en compte van quedar engolits per les presències que hi havia al costat, arbres, fanals, papereres, etc. D'altres autors tampoc van tenir en compte l'acció del temps i moltes de les obres no suportaven ni tan sols els dies de la fira. Si aquelles obres haguessin arrelat a Tàrraga o a qualsevol altre lloc, tret d'un museu, al cap de ben pocs anys no n'hagués quedat res. És clar que eren pensades per un temps de fira i no se'ls podia exigir que el sobrepassessin. Sobre aquest punt, la fira de l'Escultura als carrers de Tàrraga, tornaré a parlar en el seu moment.

1.13 Renúncia al llegat d'Apel·les

A la història natural de Plini, s'explica una anècdota curiosa sobre un afer que va ser remarcable en l'època d'Alexandre el Gran. Apel·les, un dels pintors més considerats aleshores, va introduir en la tècnica de la pintura mural tècniques de clarobscur i, sobretot, com a toc final, l'efecte de lluentor, els reflexos. En certa ocasió Apel·les va anar al taller de Protògenes, un artista molt conegut pel qual Apel·les sentia una gran admiració. Quan hi va arribar, Protògenes no hi era; la seva serventa, però, li'n va mostrar el taller. Sobre un cavallet hi havia una tela preparada per a ser pintada; Apel·les va agafar un pinzell i va traçar una línia que travessava el quadre de cantó a cantó; li va dir a l'assistenta, "Quan vingui Protògenes li dius que ha vingut aquest" i va assenyalar la ratlla. En arribar, Protògenes va veure la línia i, ràpidament, va saber de qui es tractava. Va agafar un pinzell més fi i va traçar una línia que dividia l'anterior per la meitat. "Si torna li ensenyes això", va dir-li a la serventa. I Apel·les va tornar, i va observar la perfecció d'aquell traç que dividia la seva ratlla per la meitat de forma perfecta. Tot d'una, Apel·les va pensar que Protògenes l'havia guanyat en habilitat. Després d'una



Forma de dona amb peus petits. 1990, Bronze, 170 x 045 x 040 cm

estona, però, es va decidir i va agafar un pinzell encara més petit; va traçar damunt de la línia de Protògenes una altra línia encara més fina i més lluminosa.

Aquest quadre va estar exhibit a Roma fins que un incendi el va cremar. Les referències que se'n conserven són textos especulatius sobre el valor real d'aquella ratlla, l'efecte del reflex, la línia que s'escapa a la vista o l'efecte de perspectiva.

Als vuitanta, el llegat d'Apel·les no interessava pràcticament ningú; les noves generacions feien una valoració molt pejorativa dels materials perdurables, de les tècniques aparentment tradicionals i, més encara, dels efectes en la pintura. No tots, però, hi van renunciar: cal mirar-se bé la pintura de Miquel Barceló, entre d'altres, per veure com encara hi havia seguidors de l'efecte de reflex i de la virtuositat de la tècnica.²⁷

La velocitat dels processos de canvi i la influència i funcionament dels grups de referència a la nostra societat, induïa cap a

matèries i tècniques ràpides, cap a llenguatges efímers. També el món virtual, el dels ordinadors, la hiperrealitat, la imatge d'alta definició, el fax, la compra de futurs o la microcirurgia, ens va obrir una porta en espiral excèntrica: vam rebre la sensació que el nostre món, el del passat, el de la realitat perfumada amb la natura, era substituïda per la realitat il·lusió. La realitat estable de la nostra memòria havia endegat un procés de desaparició ultraràpid. Semblava que tot vivia animat per la seva pròpia virtualitat, per la inèrcia de l'empenta inicial, per la seducció de la seva ficció. En aquests paranys de primavera efímera van néixer, créixer, caure i desaparèixer i morir molts artistes, crítics, col·leccionistes i marchands. Si ara parlem d'aquella època, sembla que ningú no en va ser responsable, sembla que tots vam ser víctimes d'una epidèmia sociològica que ens va trastocar el seny.

A la segona etapa de la meva professió, als vuitanta, tot el món de l'art anava pels camins de la via ràpida: fer-se famós abans dels trenta era l'objectiu i jo no estava del tot motivat en aquella direcció, la meva batalla era contra el temps, el meu llegat, la feina feta. Atès que no he tingut un patrimoni natural ni material a desenvolupar, ha quedat d'aquella època la perseverança, la vehemència i l'administració precisa del treball. També he de dir que el món mediàtic m'ha espantat sempre, mai he tingut una noció clara del sentit de l'oportunitat. Els suports materials que jo feia servir, així com els continguts de les obres, eren els propis de processos molt laboriosos i necessitava hores de taller per fer la feina. L'enclaustrament i altres aspectes van ajudar a definir aquesta manera d'actuar. Encara que el meu treball que va ser respectat, l'obra s'acumulava al taller. Els meus interessos ètics i estètics m'obligaven a continuar pel camí traçat: l'obra havia de basar-se en els aspectes que abans he esmentat. Tot i que encara ara guardo les preocupacions naturals de la professió, crec que la decisió no va ser errònia. En general, el meu propòsit, la meva feina, havien de suportar la crítica del temps, amb una obra que no era pensada per als seus interessos

immediats. També els materials havien de col·laborar amb la seva presència, en el llenguatge i el contingut de les obres. Els acabats, les tècniques emprades i la presentació havien de ser tan espontànies i respectuoses com fos possible amb el material: no volia crear efectes artificiosos, que desviessin les intencions. Vaig renunciar, en certa manera, al llegat d'Apel·les.

Aquests principis, fruit dels setanta, molts professionals no els vam aprendre a classe; els vam madurar amb entrebancs, els propis d'una generació que va haver de fer un esforç col·lectiu per sortir, per superar, fins a cert punt, la soledat de l'autodidacta. Aquesta generació intentava obrir els ulls a noves realitats i, al mateix temps, cercava una raó interna en les experiències viscudes en l'observació del funcionament de les coses, en la història i en els apropaments a d'altres disciplines. Aquests aspectes de la realitat van formar una generació, la de les acaballes dels seixanta: escola social i política, amb certs aspectes i matisos idealistes que s'impregnaven en el tarannà de la joventut. Aquella generació va creure en les últimes utopies, va creure en *fer l'amor i no la guerra* i va proclamar *la imaginació al poder*.

Va ser una època molt enriquidora. Les meves hipòtesis de treball eren observades i dirigides cap a una font d'informació única i fidel, la natura. Les vivències d'aquella època van deixar un senyal molt important, una empremta i un cert compromís personal que m'ha condicionat en moltes de les actuacions.

1.14 Enus de pedra, l'escissió amb la natura

Quan vaig arribar a Reus a finals de la dècada dels setanta, el primer que vaig fer va ser conèixer el territori del Baix Camp. Amb una moto vespa, me n'anava els dissabtes i diumenges al matí, feia recorreguts pels camps, les rieres, els pobles i les muntanyes. En un d'aquests viatges vaig arribar a Castellvell, i em van sorprendre gratament el silenci i el ritme dels seus carrers i dels seus habitants. Un any

més tard, vaig conèixer el Robert Martí, un home gran amb un vestit negre i vell, i amb una gorra al cap que rematava una figura singular. El Martí feia de corredor de finques al poble i em va ensenyar un tros d'en Joaquim Barriach. Ens vam posar d'acord, i vam comprar la terra: vam fer la casa i el taller. En aquest petit territori vaig passar els anys més importants de la meua vida. Allí vaig fer molta obra com escultor, vam criar els nostres fills i vam veure com el poble es transformava dia rera dia.

A començament del vuitanta, vaig iniciar les obres de la casa. El disseny dels plànols va ser una aventura divertida, que es va convertir en un llibre que conservo encara com un record d'aquella època. Els estudis previs a les obres van ser molt engrescadors. Al matí, abans de sortir el sol, anava carregat de canyes i les plantava al terra. Després, a mesura que el sol avançava pel dia, col·locava canyes al terra en la mateixa direcció de l'ombra. Aquella operació va ocupar-me tot el mes de febrer. Després vaig estudiar les pedreres de la zona i les construccions del poble. El material emprat va jugar un rol decisiu en aquell moment; la pedra va ser la part més important i, des de llavors, ha estat present en la majoria de les obres que he realitzat. L'experiència de la construcció de la casa va redefinir una connexió amb l'arquitectura popular, tot i que jo havia viscut sempre al camp o en cases de poble. També el llenguatge de les formes orgàniques va ser decisiu, especialment la forma de l'ou, que va ser l'espai que configurava la sala d'estar i el dormitori. Aleshores vaig iniciar una pràctica constructiva que va determinar actituds fonamentals posteriors; la concepció de l'espai i el valor del material que havia d'emprar. L'exposició que vaig realitzar a la Fundació Miró era una mostra de les valoracions que havien suscitat els elements que intervenien en la construcció d'una casa. Naturalment, el projecte no tenia res a veure amb les característiques del disseny d'una arquitectura convencional. Valorava especialment els aspectes simbòlics de l'habitatge: la porta, la finestra, el menjador, la fumera, l'espai comú, la



Referències i nivells. De la sèrie fites. Martorell.1975

posició de la llum, la direcció de la casa, la integració en el paisatge, els espais exteriors, etc.

En aquella construcció va jugar un paper important el material emprat. Recollia pedra i altres materials de reciclatge, rajoles, portes, finestres, els recollia de les escombraries, d'estocs de fàbriques que s'havien arruïnats i d'enderrocs de la mateixa zona. La pedra va ser la base sòlida on dipositar la confiança per viure en l'aixopluc d'una llar. El material el vaig fer portar de les pedreres d'Alcobi, una muntanya rocosa del terme municipal de Castellvell i la sorra també era d'allí; així, tot va quedar integrat entre els garrofers i les roques que emergien del barranc. No va ser fins que vam traslladar-nos a Tarragona, al mas de *La comella*, que l'arquitectura va agafar una significació especial. Per motius familiars, vaig haver de canviar el taller; en aquest sentit, l'adquisició de la masia va ser un encert significatiu. Feia anys que pensava en la restauració d'una casa singular, d'una construcció antiga, que s'adaptés a les

meves necessitats. La masia era ensorrada, cremada i plena de runa; tota ella, però, m'invitava a una aventura singular. La casa era gran i mostrava les condicions d'haver estat construïda per les mans expertes del temps, sense cap disseny previ. Les pedres i la terra de la zona havien estat replegades i col·locades en murs de 70 i 80 centímetres d'amplada. Els forjats, de poca amplada, s'apuntalaven els uns amb els altres, de tal manera que tota la casa és ara com una mà que es tanca i forma la consistència d'un puny amb les esclatxes obertes, amb les finestres, que deixen passar la llum, i creen un espai d'especial interès. Sobre les seves arcades de pedra pesaven més de cinc-cents anys d'història, i en algunes parets calcinades es llegien les aventures més tràgiques. La restauració va ser tot un repte i l'espai dels exteriors ha obert unes possibilitats per a la meua feina que mai m'hagués esperat.

La relació amb la terra i el meu interès pels temes que m'hi vinculen ve de la infantesa. Jo em vaig criar en contacte directe amb la vida rural, treballant la terra, i encara que no conec gaire coses de l'ofici de pagès, els moments més agradables són aquells que passo amb la gent del camp, amb els homes de la terra; persones que coneixen el seu ofici i parlen amb un sentit profund dels cultius i la natura.

Com a conseqüència de les circumstàncies excepcionals que viu ara la pagesia, l'escultura-instal·lació que vaig fer per a la plaça de l'entrada al poble de Castellvell, *Escissió*, (*El nus de pedra*), és una obra que es vincula al *Testament* i a *L'anell de pedra*. Les tres obres formen un ventall temàtic que, com he dit abans, impliquen la nostra relació amb la natura. El contingut de *L'anell de pedra* és al vessant oposat al de *El nus de pedra*. El nus és una metàfora, uneix i separa segons les circumstàncies, depèn de les voluntats de l'home, d'aquí el seu significat ambivalent. Els motius respectius de les dues obres es complementen i, en certa manera, plantegen la necessitat d'un pacte de reconciliació amb la natura. D'altra banda, la tercera peça,

Testament, és una de les obres vinculades al concepte de terra freda, a la melangia del passat, a la memòria de la nostra experiència perduda, a l'interior de les coses que són inaccessibles: document testamentari ocult, fora de la mirada i fora del desgast del temps.

En motiu de la presentació del pregó de les festes de Castellvell i, aprofitant unes paraules de l'alcalde, orientades a la possibilitat de fer quelcom pel poble, em vaig animar a definir el projecte. La idea havia de recollir el passat i el present i havia de fer referència als valors de la terra i als homes que la treballen. Naturalment, aquest és l'entramat conceptual. L'obra és sempre el fruit d'una inquietud que no troba el camí amb les paraules, és la presència de la cova que reclama una forma diferent.

Castellvell evolucionava ràpidament, molta gent de Reus pensava a traslladar-s'hi i, ja aleshores, moltes persones que vivien al poble treballaven a Reus o Tarragona. L'activitat passava del camp a la indústria o als serveis. Aquest canvi ha definit la història moderna del poble i, probablement, no tornarà enrera per retrobar-se amb la natura. En atenció a aquests motius vaig creure oportú retenir la memòria del poble en una escultura homenatge, en una caixa múltiple que guardés la memòria de la terra. El propòsit de l'obra era recollir un testimoni fidel de dos protagonistes: la terra i la feina dels pagesos del poble. Per aquesta acció, es va gaudir de la intervenció del Senyor Ricardo, l'home de més edat del poble, que encara mantenia unes facultats extraordinàries per conèixer el terme i la terra de pam a pam. Va ser ell qui va guardar en les urnes la terra de cadascuna de les partions. L'obra també fa esment dels fruits que s'havien cultivat fins aleshores. Hi són representats en dos sacs d'avellanes i en els noms de les varietats, gravats a les pedres que formen l'espai de protecció, el nus pròpiament dit.

La terra que hi ha dins de les urnes és una mostra de cadascuna de les partides del terme de Castellvell; recollida

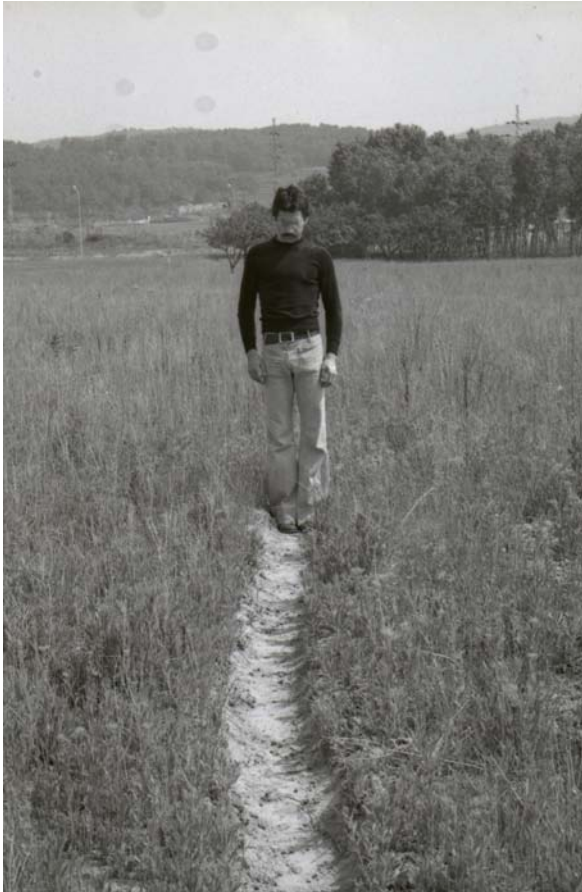
respectuosament amb les mans i no res més. Els sacs d'avellanes, encara que són de bronze, són trets directament d'un suport real, i l'espai de l'anell trencat és com un cronlech de pedra, un cercle dividit. Es tracta d'un espai que la gent del poble ha de transitar; és a dir, la partió que ens recorda l'escissió de la cultura i la natura: la partió esdevé metàfora d'aquesta separació. Les persones ens comuniquem, vivim i evolucionem per les fissures del pacte entre l'home cultura i l'home natura.

La realitat que presenta la creació, la dels media, la virtual, no és més que el reflex del mirall que presenta la nostra ment, en la qual mai podrem habitar, pel que és evident la seva il·lusió. Les imatges de la ment, les que ens presenten els vehicles de la comunicació, són imprescindibles per a la supervivència de la cultura, però haurem de considerar que hi ha un suport imprescindible darrera de les produccions i de les fantasies. Aquest suport és la natura, que inclou la nostra pròpia: aquest sí que és el territori de la vida. La presentació de l'obra *El nus de pedra* a l'espai que és destinat a ser el centre de la ciutat ha de significar quelcom per a la vida de la comunitat.

També he de deixar clar que l'anell trencat, escindit, que vaig proposar per a la plaça de Castellvell, d'ençà el mateix moment que vaig formular-lo en paraules, en idees, en conceptes i accions, ja pertanyia a les produccions de la ment i, per tant, era també il·lusió. La realitat humana vindrà després amb les modificacions que pugui propiciar o patir la percepció de la peça en la vida quotidiana. D'aquí el parany abans esmentat; sembla que no podem sortir mai de les nostres produccions, dels nostres models. S'ha de confiar que l'obra estigui per sobre de les paraules i perfumi lentament l'esperit de les persones en el trajecte dels anys. En realitat, aquesta és la nostra condemna, no podem sortir del nostre cos, ni tampoc prescindir d'una realitat, que projecta la ment, sense abans tenir prevista una llar alternativa. La llar, aquesta llar misteriosa que ens reserva el destí, en certa



Caminar fins a un referent fix. Sant Andreu de la Barca. 1974
El camí és la evidència que som figures en trànsit, que el destí de l'home és caminar i fer camins. Estigma del nòmada que espera trobar-se a l'altre costat de l'horitzó.



Caminar fins a un referent fix. Sant Andreu de la Barca. 1974
El camí és la evidència de que som figures en trànsit, que el destí de l'home és caminar i fer camins. Estigma del nòmada que espera trobar-se a l'altre costat de l'horitzó.

manera la fem habitable en guarnir i significar el nostre entorn amb pedres escindides, amb nusos de pedra.

Potser no caldria capficar-s'hi més, ja que, segurament, la llar final serà la confusió total de la nostra memòria i la seva dissolució en el caos. Quan haguem trobat l'espai de tornada, la llar definitiva, serà la tornada a *L'anell de pedra* i les ales de la mort ens hauran transportat en un vent suau, en els llençols d'una nit eterna. Ombra de llum que cega la mirada, revelació total de les nostres confusions en vida; elles, les ombres lluminoses, ens acompanyaran a les terres blanc i negres de l'oblit i, en aquest espai, tornarem al pacte amb les forces invisibles de la natura, a la unió amb la totalitat de les coses. Serà aleshores que l'escissió s'haurà acabat. Escissió és en certa manera l'espai de la vida, el pas del temps que resseca els nostres ulls i ens treu el color fresc de la joventut. Escissió és també tot allò que és present en la realitat de la cultura humana. Som cultura fora de la natura, pensament que pregunta sobre la diferència entre ell i una pedra. No obstant això, hem de considerar que també podem comprendre vincles inconfessables que existeixen amb la resta de les coses que habiten la terra. Sabem que entre nosaltres i la matèria hi ha un fil prim que ens unifica a un fons comú: si tenim la capacitat i el coratge de cercar i trobar la punta del cabdell cada vegada que el perdem, si no descensem en caminar paral·lelament a les seves creacions, estarem units a aquest fons invisible com les perles d'un collar infinit.

Mentrestant, el joc de l'anell forma els seus cercles infinits, un espai nou s'està dibuixant davant nostre i, a cada instant, ens està donant alternatives diferents. Una realitat possible, la que ens projecten els sentits. Ells cerquen un plaer sensual en l'acció efímera, en les coses finites que es presenten en l'anell, com una repetició infinita. Una realitat que cerca el retrobament òrfic amb la natura, una mística nova que tendeix cap a la significació d'allò que és fora

de les paraules, dels conceptes, dels valors. El camp, el territori, és l'escenari on es formen les idees, on s'omplen de llum els ulls, on el nostre esperit pren els matisos del paisatge i es genera el sentiment de la pàtria. L'anell trencat ens ho recordarà a cada instant i ja no caldrà cap més excusa. Si no som conscients del brogir, del bategar de l'alè de la vida al nostre entorn, serà que som ganduls: sobre aquesta malaurada qualitat humana no hi ha armes de dissuasió possibles.

Tant de bo que l'obra *Escissió*, per la seva significació directa amb la vida passada i present del poble, sigui un senyal carregat de poesia per a la mirada de les properes generacions. No obstant això, s'ha de tenir present que cal fer pedagogia pública, cal donar a conèixer el significat de les coses per estimar-les i per fer-nos més humans. L'escultura és un símbol al qual donen sentit els habitants del poble; sense ells, només és pedres i metall.

Escissió, (*El nus de pedra*), és el retrobament i encament de les dues parts del *symbolon*, la moneda trencada que no serveix si no s'ajunten les dues meitats, el nus que treballa prement-se; trencadissa de la història que l'arqueòleg ordena per tal de donar-li sentit des del mateix moment en què l'activitat de l'ordenació comença. A la fi, un anell forjat a la nostra ment i dividit com a símbol o, més ben dit, incorporat a la nostra memòria genètica, per a oblidar els rastres visibles del pacte i evitar les temptacions de ruptura. El nus, aquí mig amagat, irradia la seva influència, actua com un catalitzador de la nostra conducta, com un perfum que envaeix els nostres sentits.

Escissió és, si més no, una proposta contradictòria, ja que vol asseure's a les vores de la realitat, a la frontera, entre la unió i la separació. El nus pot prendre els dos camins, prémer o afluixar. Es parla de separar però en realitat l'home mai pot prescindir de la natura, ell és natura. És un pacte amb la realitat, quan presenta la terra i, alhora, és un pacte utòpic, ja que el lloc on s'instal·la el pacte és sostret a la mirada.



Pedres i tanques. 1985. Montánchez.

L'anell escindit, el nus, és també un joc imaginari, és una representació simbòlica que necessita de la complicitat de la gent. Espai amb la memòria del poble, buit, però, a la mirada. D'aquí la necessitat de certa pedagogia. L'acció no ens dóna referents concrets. Com tothom sap, aquest és l'espai on millor s'instal·la la creació artística, la peça resta oberta a d'altres interpretacions.

El cadàver de la realitat no n'és del tot. Encara és viu i ben viu; bastaria rescatar-lo en la nostra visió interior i, també, obrint els ulls de matinada a la sortida del sol des del turó del pensament, des de l'angle de la mirada. El cadàver és disposat a tornar a la vida i l'instint creador sempre té la temptació de remenar les seves vísceres putrefactes per tal de realitzar una nova versió de la cara de l'home. D'aquesta neuròtica i escatològica activitat sorgeixen els perfils d'una nova realitat, la que s'adapta als nostres prejudicis, a les nostres intencions. La realitat que amaguem a les urnes és el crit que ens ha de fer mirar la resta que en

queda fora. La metàfora de l'anell escindit ens ha d'exorcitzar per unir-nos cada cop més a l'entorn natural, com hi són unides les plantes, com queden foses a la pell de les pedres les carícies del vent. En un poema de José Hierro s'inscriu aquest etern retorn a la mort i la cruel petjada de la vida.²⁸

Hundió el cuchillo hasta la empuñadura.
Se desangró en el agua su memoria.
Manos de olvido, con la vieja escoria.
modelaron la nueva criatura.

Aliento sin voz

Los paisajes que nacen en mi mente
son más perdurables que la realidad
ellos persisten mil veces, una y otra vez
hasta devenirlos en pura y viva obsesión .
Las flores del cerezo no vuelven al árbol
ni el viento que respiro volverá a mi,
en cambio tengo el disco rayado
de tanto pensar en tu aliento;
ya reseco de esperanza,
la boca dulce lo añora y
no forma las palabras
que tanto espero
que nazcan
solas.

1.15 Reconciliació amb el context

L'home era i és una criatura dèbil i l'amor és el valor extrem d'un desig que fluctua entre diferents nivells, el plaer personal i l'oferir-se als altres. L'amor és una paraula amable que representa en l'home allò que li falta. És l'home l'expressió de la carència d'amor, pel que es genera una dinàmica de disciplina de la misericòrdia fonamentada en el sacrifici de l'home al món, bo i esperant la compensació superior, la reconciliació amb el context que ha de satisfer les seves mancances. L'amor és l'experiència més comuna en la natura. No

l'hem d'entendre pas des de la perspectiva de la misericòrdia, sinó, més aviat, com una dinàmica egoista que presenta una lluita per la supervivència, una guerra de tots contra tots que culmina amb la victòria de la vida i fracassa en les ombres de la mort. Aquesta lluita de vida i mort és una constant en tota la natura, en totes les conductes animals. En els humans la lluita té característiques especials, ja que l'amor-misericòrdia és una eina més de supervivència, un mandat de l'espècie que tendeix a garantir la protecció del dèbil i a generar les estètiques de la pregària, el sacrifici, la demanda i la queixa. Així, la debilitat és una facultat que genera poder, ja que posa en marxa energies creadores que actuen de manera col·lectiva i poden transformar realitats adverses en condicions òptimes de supervivència. La humanitat es troba en un moment de desenvolupament tecnològic que podria permetre l'extensió de l'efecte de l'amor sobre la resta de les espècies vives. De fet, les consciències ecològiques són l'expressió d'aquesta circumstància. Vist d'aquesta manera, el pacte amb la natura és també el fruit d'un nivell de desenvolupament de la cultura, d'una tecnologia que allibera l'home de l'esclavitud que la natura imposava i que, lentament, ha de conduir-lo a convertir-se en el seu protector. L'activitat artística que contempla l'existència de l'home entre aquestes dependències ha de portar un discurs de reconciliació amb el medi, un registre compromès amb la millora del context i una estètica que ajudi a prendre consciència de la fragilitat del sistema que ens proporciona habitatge.

L'amor sempre ha estat una eina eficaç per tal de modelar la conducta ètica. Per a Empèdocles, l'amor i l'odi ja eren els principis actius que animaven la natura. Tot era el resultat de l'equilibri entre aquestes dues forces. L'anell d'or no pot ser ara el símbol del pacte, la nova carta de l'aliança: ara no es tracta de robar a la natura el seu secret, sinó habitar-se espiritualment d'ell. Wagner presenta la fertilitat de la natura en la primitiva qualitat reproductiva i és l'amor qui

envaeix totes les coses, qui belluga la infinita energia de la primavera, anima les flors per tal que tornin amb la mateixa fragància i colors, i l'aigua cobreixi la ribera amb la mateixa alegria. Com una campana que sona silenciosament, la vibració amorosa és present en totes les coses que germinen a la vida, hi és als rius, als arbres, a les pedres, als animals... Tots estan animats pel subtil moviment de l'amor. Hem de considerar, però, que això que anomenem amor són, en realitat, les eines de la seducció que cada sistema viu fa servir per tal de continuar en la seva carrera de millora, evolució i supervivència. Aquesta lluita és la presència permanent de la bellesa de la vida en front de la runa que comporta la mort; dicotomia sensible que sempre és present en la realitat estètica. Però Alberich, el Nibelung, renuncia a aquest valor per apoderar-se d'un altre que intueix més misteriós i poderós, el del canvi d'una realitat pressentida per una de simulada i controlada. Alberich substitueix el desig de l'amor pel desig del poder humà i modela l'or amb l'habilitat de les seves mans, amb la forja i el foc, per tal de transformar la vibració natural, el misteri del món, en una obra humana, en un objecte del desig. Alberich suplanta la realitat estètica que segrega l'harmonia entre la vida i la mort per la seducció del poder, per les obres que presenten les ambicions humanes com registres de virtut.

D'ençà aleshores, l'home ha quedat despullat d'innocència i és desterrat del paradís; la fertilitat de la natura és interferida per l'acció tecnològica, els seus missatges implicats i les creacions múltiples de la *deessa mare* seran substituïdes per la fertilitat de la fàbrica, la reproducció mecànica de les coses en la cadena de la indústria. El fil daurat que corria en llibertat pel fons del riu, reflex de fantasia als ulls de l'home infant, és ara la sang que rega un sistema immens, l'energia del capital, oli que greixa l'engranatge, la cadena que belluga la humanitat en el seu frenètic treball, el sotrac trepidant de l'aparell tecnològic que transporta l'ànima i fa de l'home un esclau.

L'art també queda atrapat en aquest gran mecanisme i abandona el missatge primigeni per la consigna política, per la comanda religiosa, pels imponderables del mercat. L'artista s'ha fet un funcionari al servei del poder, i la llibertat i el desig de viure en harmonia no troben cap camí alternatiu al de l'expressió del valor dels diners.

El missatge de l'anell no és el del retorn al territori perdut, no és pas un viatge en la distància ni en el temps, no garantitza el retorn a la terra promesa on l'amor és la norma i la llibertat l'essència de la vida. Tot això són quimeres sense entitat. L'anell proposa canviar els filtres de la mirada. El paradís és a la intenció, a la consciència, ja que mai hem sortit físicament d'ell, mai hem abandonat la primera llar, mai hem sortit de la condició de natura segrestada. Com totes les coses, el paradís també és a la mirada i si vivim a desgrat el món present, el motiu d'aquesta mancança es troba en un desequilibri espiritual de la humanitat. La resposta a la crida interna cap a l'origen, les fugides enrere, són les causes que donen sentit a totes les sinàpies, a totes les utopies que il·luminen els paradisos perduts. En certa manera, hem de destruir la cultura acumulada per tal de tornar a l'origen i mirar



Vista parcial del Taller de Castellvell. 1991

de bell nou les coses amb la frescor d'haver-les descobert com si acabessin de ser creades.

La incertesa i el sentiment de retorn són el fruit malaguanyat d'haver traït l'antic sortilegi i no haver-lo deixat protegit i ocult al fons del riu. Aquesta incertesa, aquest desig de trobar una resposta reeixida, és també el motiu que avui em mou a forjar un anell a la natura. Allí, entre els reflexos de l'aigua, indiferent a la cobdícia humana, el fil daurat del pacte serà com la més comuna de les matèries. Ara, ja sense esperança, l'anell vol ser de pedra per tal d'evitar enlluernar els esperits humans. L'anell prescindeix del valor material i es construeix sobre l'escorça de la terra; és conceptual i s'amaga, perquè evita que les mirades trobin un referent on perdre's en la contemplació. Aquest és un retorn al valor simbòlic del pacte que canvia el suport del testament i el significat de la paraula; un al·legat per trobar una reconciliació serena. Prescindir del fil daurat que és encara la causa de les quimeres humanes, fer-lo del material més comú en l'espai més inaccessible. Material i espai que formen l'escorça d'un planeta blau, suport i causa de la terra fèrtil, anell al voltant d'una ànima calenta i plena d'energia que, com una nau espacial, ens porta per un creuer estel·lar. La terra és la llar de la contemplació estètica i l'acció violenta i destructora de la mort. L'art pot actuar com a mitjancer entre els dos impulsos i reconciliar l'ànima humana amb l'esperit obert de l'aliança.

Al final del segon mil·lenni, la humanitat ja ha clonat una cèl·lula de la qual han nascut dos xais idèntics, i aquest és el darrer dels episodis de la ruptura. Sembla ser que els secrets de la natura ja no presenten cap misteri, no oposen resistència al desig humà de saber. La ruptura amb la natura ja és definitiva, s'ha consumat totalment el desig d'alliberar-se'n. L'home, des d'ara, haurà de respondre a les seves necessitats de manera autònoma. El poder destructor i constructor que desplega és enorme i el fa responsable del premi o el

càstig diví, que no és altre que la pèrdua total de la felicitat. L'home és expulsat definitivament del paradís i obligat a fer-se dipositari del seu destí; més ben dit, l'home emigra de la natura i s'endinsa en l'aventura d'esdevenir, fora de l'humà, més humà. La part del pacte és que el gran espectacle ha iniciat la seva singladura. Després de molts tombs a la terra, ara estem en condicions d'embarcar-nos en el viatge de retorn. El paradís és aquí al costat de casa, des del llit sento com criden les pedres i canten les seves melodies les fulles dels arbres, però no m'obliguen a apagar la calefacció. Passada la primera crisi, pagada la pena en l'exili, la humanitat pot fer l'equipatge de tornada amb les eines del saber i no renunciar a cap de les aportacions valuoses que ha generat. Ara ja ens podem plantejar el retorn de manera definitiva; el paradís és aquí davant i la seva verdor no és dibuixada pel somni, és present i sembla que no té cap intenció de revenja.

De fet, l'obra de l'aliança no cal fer-la físicament; ja és feta i, sens dubte, la més espectacular que els ulls humans hagin imaginat mai. Una secció de l'escorça de la terra presenta l'anell en les proporcions reals que ha d'abastar el pacte. Ara, el paradís i la terra són el mateix, i la informació ja pot mirar l'anell seguint les capes de pedra de qualsevol indret del territori. El símbol queda present a tot arreu i, al mateix temps, queda amagat per les seves dimensions. Tan sols es pot veure totalment si el veiem com la imatge d'un animal esquarterat i sagnant, com una síndria tallada per la meitat, com l'obertura d'una muntanya, després del tall net d'una Caterpillar o d'un Bulldozer. Segurament aquesta imatge seria un bon suport per escriure el text de l'aliança, però possiblement ja no hi hauria res a pactar.

L'anell de pedra s'amaga sota l'ombra de les accions humanes, però ens reclama satisfacció per cadascun dels errors en el compliment del contracte. Estèticament, *L'anell de pedra* és una forma pura que presenta, amb el rostre seré, les condicions del pacte.

1.16 El sentit del pacte

En una de les trobades que se celebraven a Tremp sobre Art i paisatge, vam fer una visita ràpida a la comarca i, entre d'altres indrets, vam visitar el coll de Comiols. Des d'allí es tenia una vista impressionant de la comarca del Pallars, els tallats de pedra feien d'eterns guardians de la vall i creaven la sensació que emetien un missatge imperceptible. Era tan present la imatge de l'aire que l'atmosfera es podia tallar com l'aigua, semblava com si tota la vall fos un gran llac i els núvols suessin damunt d'aquell líquid transparent. Els pobles de la comarca quedaven perduts en aquella immensitat i els camps de conreu creaven una particularitat domesticada; el paisatge tenia un ordre imposat per la disciplina humana i amb els ulls podíem tocar les partícules de l'aire.

Cada escultor convidat va triar un indret per a fer la seva intervenció: en certa manera, cada persona va fer una exposició d'allò que realment cercava en la natura. Alguns es van aixoplugar en els pòrtics de la ciutat, d'altres van fer servir la potència dels murs d'un castell en runes per projectar imatges que ja s'havien assajat en espais urbans i alguns altres van instal·lar una peça recordatori en un mur de pedra d'alguna vila. D'altres, més conscients de les propostes, van atrapar el brunyir de les turbines d'una central hidroelèctrica, captar l'aire de les serralades esmorteïdes per la neu o ocultar testimonis al terra.

Per aquella ocasió vaig fer dos projectes, un d'ells no va arribar a realitzar-se. Constava de dues peces de bronze en forma de plats, o de pantalles de radar, que tenien la funció simbòlica de comunicar i recollir el so de la muntanya, el batec del cor de les valls. La peça era reclamada pel propi paisatge, en certa manera ja era present a les pedres i a les modulacions de les comelles. Tot convidava a pensar que la força dels cingles tenia la necessitat de comunicar-se. En cap altre lloc he trobat



La pedra sola calla. Extremadura. 1986

més present l'energia expressiva de les valls i els perfils de les muntanyes. Allí es podia notar com suraven a l'aire harmònicament les forces fortes i dèbils, el brunyir que transmet l'atmosfera i que ens recorda l'alè de la vida en el seu bategar. Vaig pensar que podia fer alguna cosa per tal de remarcar aquell valor insinuat, que l'escultura podia escoltar poèticament el so de la natura i, amb ell, el silenci de les valls. Les dues peces havien de ser instal·lades una enfront de l'altra, separades per la vall. La primera al coll de Comiols, a l'escenari que ja he descrit, i l'altra, justament encarada, encarada a les muntanyes que tanquen les valls dels Pallars. L'obra ara descansa als prestatges del taller, a l'espera, encara, que algú vulgui posar-li orelles a la muntanya i escoltar els seus laments, les seves queixes i pregàries.

Aquesta peça va ser substituïda per la instal·lació XIV, que consistia en l'ocultació de les destrals i és emplaçada als túnels de Terradets. Un escenari que posava en acció màxima els elements de la natura, l'aigua del llac, l'aire de la vall, la pedra dels túnels, espai obert amb la violència de la dinamita i l'habilitat de l'home. El lloc tenia una màgia especial, una potència tan extraordinària que n'hi havia prou apropiant-se'n. L'escultura no té res d'extraordinari; és l'espai qui crea la màgia, qui proporciona el sentit de la intervenció. En aquella ocasió, *L'anell de pedra* ja l'havia fet la natura, que s'expressava amb qualitats excepcionals. Ara, tan sols calia crear el valor simbòlic del pacte, conduir la seva energia i donar-li



Capes de memòria fosca. Almoyster, 1975.

continguts humans. En aquell espai, el sentit del tacte prenia un relleu especial; l'aire, la llum, la pedra, l'aigua i la natura formaven una composició del lloc com poques vegades he presenciat. Em sento especialment afortunat d'haver viscut aquella experiència i d'haver fet aquella obra. No obstant això, he de dir que no tenen cura de l'obra, que no està sent atesa com caldria, pel que em veig obligat a considerar que el missatge no s'ha entès. Fa dos anys vaig anar a visitar-la i ja faltaven diverses destrals. Els responsables no tenen cura del patrimoni i, menys encara, de les idees ni de la responsabilitat del pacte, les destrals enterrades.

Els Pallars havien estat comarques molt riques en fusta, de talladors d'arbres, de raiers, i ara, a l'època moderna, tota aquesta indústria s'havia esgotat. En l'obra queda entès que els homes de la comarca fan un pacte amb el bosc i soterran les seves eines creant una aliança amb la

natura, una treva que havia de permetre la recuperació del bosc. En una de les finestres obertes al llac, vaig fer l'acció dins d'una pedra de proporcions considerables; vaig ocultar catorze destrals de ferro, una per cada poble del Pallars i, després, les vaig deixar totalment cobertes de cera líquida. Una placa de ferro cobria l'enterrament, creant una capsula de l'aliança. A la part superior, un escrit gravat sobre el ferro, mostrava el testimoni del fet i emmarcava el compromís dels pobles de la comarca que signaven el pacte. A la paret de pedra vaig realitzar una altra instal·lació de peces, en aquest cas de bronze: catorze destrals formaven un simulacre del combat anterior, de la lluita amb la natura i creaven la imatge d'un passat amenaçador, un testimoni de l'escissió de l'home i la natura que dormia com una tomba a l'interior de la muntanya, però que encara era un record viu i present a la cultura.

Els túnels havien estat excavats directament a la roca, amb una longitud d'uns cent metres, i cinc obertures en forma de grans arcades que menaven directament al llac. En front de cadascun d'aquests finestrals, el tall a la pedra formava un gran escenari i l'aire passava com un alè misteriós pel congost de Tarradets. El verd de la pell de la terra, els pins, els pollancre, el romaní, les farigoles i les ginestes, vestia la carena de la muntanya i regalava una atmosfera carregada de llum. A l'aire, els núvols corrien més que mai, perquè tenien un referent estàtic, la pedra gegantina que, en alguna de les seves parts emergents, semblava que tocava el cel. Tots els elements eren presents, l'aigua del llac era calmada i, tot i que ones petites transportaven les fulles grogues, la seva transparència formava un mirall perfecte de la natura. El vent bufava entre les branques dels arbres i arrencava algunes notes perceptibles. Als túnels encara era més fort i fresc, però el so que produïa en relliscar pel sostre, pels forats i les artèries naturals, pels entrants i sortints que hi havia a la roca, creava la melodia misteriosa d'un orgue

gegantí, unes notes que et posaven en contacte amb el ritme vital de la natura. Com si d'una orquestra de vent es tractés, l'aire i la muntanya formaven la suma d'instruments estranys que creaven ritmes aleatoris i registres que jo inconscientment reconeixia; els tenia presents com una part de la memòria que no és desconeguda. En aquell moment, alguna circumstància havia posat en funcionament tot aquell escenari i l'havia dotat d'un cant misteriós. Era la meua presència? Era un corrent d'aire que emergia, que bufava per casualitat i arrencava de les entranyes de la pedra el seu lament?

Des d'aquell forat obert a la roca, guaitant per aquelles obertures tallades a la pedra, es podia sentir una comunicació més profunda i misteriosa que la que es pugui rebre de la majoria d'obres d'art. Cap espectacle pot igualar la grandiositat de l'escenari natural, la potència de la roca, el ritme del vent, ni la força i poesia del color. Aquestes eren les forces aclaparadores de la natura, presències potser molt adequades al pensament romàntic, però, no pas ara, a la postmodernitat, a l'era del gran espectacle de la comunicació. En l'actualitat, el valor del paisatge és diferent; jardí domesticat on l'home juga en el plaer de l'aventura i on, de vegades, es revela un aspecte maternal, que es deixava sentir al ventre de la muntanya. Allò que destacava per sobre d'altres percepcions era una força misteriosa que emergia de la pedra. Aleshores vaig anomenar-les *forces dèbils de la natura*. Aquelles forces no podien ser percebudes per la mirada, sinó, més aviat, per mitjà d'una sensibilitat global, integral i holística, que mira, des de la pell, la cara oculta de la realitat i rep de forma instantània el missatge xifrat a la matèria. Holístic que deriva del grec «holo», que vol dir sencer, total, complet, en una sola unitat; doncs bé, allí la manifestació era una simfonia on les notes estaven lligades les unes a les altres i no podia escoltar-se altra cosa que una clamor que inundava els sentits amb equilibris d'escales i presències fortes dels elements. Tot

allò quedava justificat amb una comunicació amb la natura a nivell profund, una revelació que s'escoltava directament de la matèria i que omplia de poesia l'espai. L'espectacle silenciós a la cova era, en realitat, un preconeixement que quedava revelat entre sensacions reconciliadores. Era una resposta que precedeix tota reflexió, tota qüestió, i que era extreta del somni del pensament en el moment de desvetllar-se, una conclusió abans de configurar-se la realitat artística. Sota aquell nivell de percepció hi havia d'haver quelcom de relacionat amb el principi d'incertesa de Heisenberg; el subjecte que observa i l'objecte observat havien de presentar un vincle relacionat amb les simetries fonamentals que formen els pilars de la matèria. De manera semblant, quan s'exploren les capes de la ment, es troben els perfils subjectius de les repressions personals; si explorem, però, els nivells més profunds, podem trobar-nos amb un teixit objectiu que no és disponible a la percepció convencional i que tan sols podem fer present amb el recurs de les lectures simbòliques.

Allí es trobava la llar de la saviesa, la que demana i reclama trobar Raimon Pànikkar. Era com una campana que vibra, que canta les notes d'una cançó de bressol entre els dies i les nits d'un temps que no té pressa, que presenta, en el flux de cada instant, la plenitud de l'eternitat. La realitat que allí es podia tocar era allò que, més tard, he anomenat *realitat estètica*, una presència física que transforma la sensibilitat humana, una realitat que ha estat la quimera que he cercat persistentment.

La natura, l'art, la vida són la realitat estètica que es manifesta arreu per transcendir-se, per convertir-se en la pura substància de l'esperit. Amb quin objecte si no? Cada paraula ha de ser pronunciada amb el referent que ella ens obliga; així la memòria implicada s'obre entre sensacions com s'obren els nenúfars sobre l'aigua. Davant els túnels no calia fer res d'especial, només mirar-los en allò que eren i rebre, de



la seva frescor, l'alè que regenera el pensament i el converteix en una urna de plaer. Les ressonàncies entre sistemes vibren quan s'esdevenen entre ells determinades simpaties, quan les connexions més insignificants magnifiquen les interaccions mútues. De la mateixa manera que un no vibra en la presència d'una corda de violí mal afinada, si l'afinem, coincidirà en la freqüència de ressonància, amb simpatia. Així, l'ànima humana vibra davant les ressonàncies de la natura, ja que som part d'un sistema holístic i hi estem units per lligams profunds i ocults.

L'esperit humà vol tocar la frescor de la terra anunciada i s'endinsa en els espais prometeics, allí on la raó perd tota referència, on la mirada queda sense llum perquè mira amb els ulls de l'ànima. Espai on l'alè es congela en el temps i un segon de la seva existència és suficient per entendre l'eternitat. La realitat estètica talla el silenci amb la presència d'alguna cosa o, més ben dit, amb l'absència de missatge, un so apagat, una forma difusa, una paraula que vibra a l'interior i queda oculta entre ressonàncies no desxifrables. La biologia humana troba el canal de comunicació amb un estat previ a la seva estructura. La part física del cos s'obre per comunicar-se amb la resta de la matèria. Així sembla que el cos, en el seu estat més primitiu, conserva una memòria que es manifesta fora de la voluntat. Quan s'entra en aquest territori es produeix el vertigen del suïcidi, el retorn a aquest estat pre-formal, a l'anul·lació de la consciència que ens aïlla i separa de la immensitat, ens allunya de la pau, ens nega l'etern descans. Tot és a l'altre costat d'una consciència que prega de ser anul·lada. En aquests instants de plenitud, el camí queda traçat en el retorn a l'origen i només amb el sacrifici, amb l'autoimmolació, és possible el viatge.

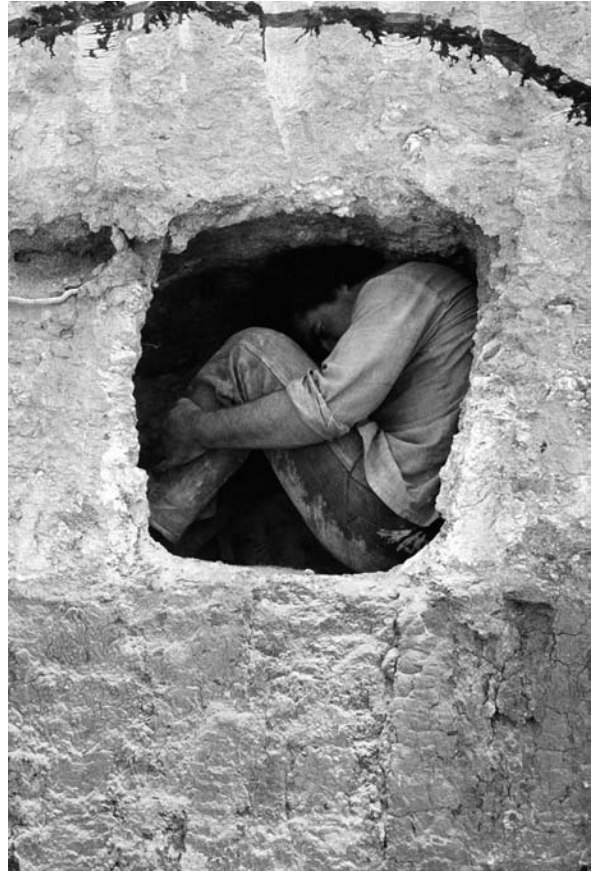
L'escultura, com totes les expressions que cerquen una raó profunda en la vida, registra presències eternes i fuig de la veu dèbil del moment. El seu espai no és el que presenten els sentits en la vida quotidiana.

Encara que en formi part, no és la realitat que lluita amb nosaltres per mantenir un lloc físic on poder respirar, on poder seure i esperar un destí final. El seu espai, l'espai de l'escultura, llargament pressentit, és el mateix que gaudeix la resta de la matèria, és el principi actiu que abans esmentava, és l'espai de la memòria implicada.

1.17 Aliança amb la natura

Per a entendre el trencament del pacte primitiu i tornar a una aliança amb la natura, és possible que *L'anell de pedra*, tal com el proposem, sigui tan sols un símbol; al cap i la fi, el nus que ens lligava a la natura ja és trencat a bocins. Per tal d'entendre l'escissió que ens va separar del sinus animal, caldrà parlar del contingut del mateix pacte, i, per fer-ho, serà oportú descriure les intencions de l'obra, de *L'anell de pedra*.

Les autopistes de la informació ens modelen una nova realitat mental, creen un judici i modifiquen la mirada. Situant-nos en l'òrbita i el vertigen d'un món d'imatges que es dissipa, que s'escapoleix a cada instant, el pensament perd progressivament els referents fixos on se suportava. L'efecte il·lusori de la realitat, la que es forma a la ment i és rebuda per la finestra del televisor amb una força aclaparadora, ens separa, cada vegada més, de les dimensions dels sentits i dels referents d'un món que ja no és fet a escala humana. La imatge ens substitueix, ens allunya cada cop més de la natura i ens deixa orfes a l'escenari de la incertesa. Aquesta separació ens porta, acceleradament, a una alienació no desitjada. Ha arribat el dia en què serem hostes rebutjats del nostre propi cos; les dictadures de la moda, les imposicions propagandístiques sobre el patró de la bellesa i tots els procediments de la plàstica corporal són només els primers indicis. En certa manera, aquesta plàstica ja és una necessitat quirúrgica. Sempre hi ha un tros o



Espacio mínimo, Fotos Assumpta Rosés 1978

altre que sobra de la imatge, que no s'adapta al cànon estètic i que hem d'eradicar com un càncer maligne.

La recerca conceptual ha d'anar dirigida a introduir elements correctors, subversius, que evitin la substitució de l'home per un patró de disseny. S'ha de pensar que l'estètica, el criteri sobre la bellesa intrínseca de les coses, és a la mirada i a la capacitat per a gaudir-la, és en la iniciació i en la formació espiritual. Cal, doncs, una pedagogia que tingui com a referent formatiu les forces dèbils de la natura i allò que s'oculta en el pensament i la sensibilitat humanes. Aquesta iniciació s'ha de practicar al marge de les aparences de les coses, dels interessos polítics i de mercat. La realitat estètica s'ha de captar instintivament en les presències immanents de la matèria i en tota la memòria implicada en ella: un somni que inspira imatges pressentides i aclaridores, pensaments que

poden ser idees premonitòries d'allò que, més tard, ha de comprovar-se des d'altres disciplines del pensament.

Mirar la natura amb els ulls de la pell és escoltar poèticament el seu alè, les seves ressonàncies i caminar paral·lel al seu flux natural. Aquesta és la causa que m'ha animat a plantejar el pacte amb la natura: una acció important per configurar de forma estable les paraules que presento a l'interior de les caixes de bronze. L'aliança, si es fa oportunament i la història contemporània ens porta en la direcció que s'intueix en l'evolució recent, ha d'implicar tota la humanitat en una aventura espiritual d'abast universal. Aquesta aventura passa irremeiablement per viure en harmonia amb el medi. La realitat estètica que desprèn el rerefons de la natura és sens dubte la imatge fèrtil del nou paradigma.

Cercar una espiritualitat renovada és sempre una feina col·lectiva, una epifania, i crec, honestament, que hi ha moltes persones que estan treballant en aquesta direcció. Així mateix, confio que altres persones estiguin redactant idees similars. De fet, el tema és a l'aire, sento com sura per damunt les contingències, com un núvol que anuncia les pluges de primavera. De vegades, hi ha circumstàncies, elements perfumats, que posen en circulació pensaments nous i, si els sentiments queden implicats en la gent, entren a les escoles i als tallers dels artistes; els canvis són possibles. Concretament ara, una part important de la societat és sensible a les demandes d'una atenció especial envers l'ecologia i els temes que afecten la terra en general. Sembla que part de la humanitat ha interpretat definitivament que ella, la terra, és la llar. Aquest retorn a la natura es realitza, però, amb unes eines diferents de les romàntiques. Ara ens anima, com ha quedat ja escrit, un sentiment protector, més maternal en vers la natura. Aquesta nova dinàmica obre perspectives engrescadores i crea el moment idoni per

a cercar noves vies expressives, per a resoldre el valor espiritual que, com a conseqüència dels canvis en la sensibilitat estètica general, ha perdut part important del seu vigor. Aquests són avui els motius que ara, més que mai, haurien de preocupar-nos per tal de fer quelcom de renovador i plantejar-nos una nova aliança amb la natura. Ara, el camí no ha de ser precisament sortir a contemplar-nos en el paisatge. La solució espiritual és en allò que s'oculta a la mirada, però que se sent de forma global. Ara el que cal és deixar parlar a la matèria que ens configura de forma directa i crear un cert consens ètic entre el món i els humans.

1.18 L'acció de tornada

La incertesa i el sentiment d'ànima desarrelada, la necessitat de retorn i l'enyorança del paradís, és el malaguanyat fruit d'haver traït l'antic sortilegi i no haver



Espai mínim. Castellvell. 1990, 300 X150 X150cm.

deixat a l'empara del fons ocult del riu el fil daurat del pacte. Aquesta incertesa i confusió, aquest desig de trobar una resposta reeixida entre les reverberacions de la natura, és també el motiu que em mou a forjar un anell amb la natura. Ara, ja sense esperança de possible, esdevé l'anell de la reconciliació i, aquesta vegada, és de pedra, sense cap valor material que pugui enlluernar l'esperit humà. Prescindir del valor material i construir-lo sobre l'escorça de la terra, al cap i a la fi és ella qui ens suporta, qui pot restituir la pàtria perduda. Realització conceptual, s'amaga dins les caixes, per tal d'evitar que la mirada que cerca un referent on perdre's en la contemplació trobi el receptacle de la queixa. Tornar al valor simbòlic del pacte, però canviar el suport del testament. Prescindir del fil daurat que és encara la causa de les quimeres humanes. Realitzar-lo en el material més comú, la pedra; material-escorça, pell d'un planeta blau, suport i causa de la terra fèrtil, anell al voltant d'una ànima calenta i plena d'energia que, com una nau espacial, ens porta per un creuer estel·lar.

Per a un escultor, tornar a l'origen, al caos iniciàtic de l'origen és un exercici del qual no ha de prescindir mai si la seva voluntat és la de construir alguna cosa que respiri en l'eternitat. En la vivència de l'espai mínim, quan vaig obrir un forat en un tallat de terra per entrar-hi dins, la idea que em movia era la de tornar al ventre de la mare, a través de totes les mares fins a la primera, la mare negra de turkana, però també al primer animal, a la primera expressió viva d'un vegetal, a les organitzacions primàries de la matèria. El motiu era la idea de fer un salt enrere i trobar-me dissolt entre les partícules elementals: conviure en el primer element del qual emergeix la vida. Wittgenstein deia que per a tractar els moviments del pensament, per fer filosofia, havia de situar-se en el bell mig del caos i allí, en la terra iniciàtica de l'origen, sentir-se com a casa. Són molts els pensadors, científics i artistes que pensen o exhaleu una flaire de tornada a l'origen, a la vivència d'una mística nova, una

postmística orientada a avançar en la construcció de l'home que ha perdut, o ha llançat, la crossa de Déu.

Aquesta va ser la gran aportació de Poincaré en comprovar que les petites perturbacions eren acumulatives i es podrien revelar en un moment determinat; el caos podia generar canvis estructurals en tot un sistema i esdevenia, per tant, una font de creació. Tot el sistema solar podia quedar afectat per les insignificants perturbacions d'un asteroide. La màquina estable de l'univers estava a l'arbitri dels efectes dèbils, de les forces que es retroalimenten i poden crear canvis significatius. Aquestes accions que tenen el seu origen en les forces caòtiques, en els vòrtex que generen moviments invisibles. En els sistemes holístics, però, aquests moviments poden crear ressonàncies creatives, modificadores de la totalitat. El caos és el territori del possible, on les forces dèbils poden esdevenir-se en realitats aclaparadores. Allí, al bell mig del desordre i sense arribar a perdre de vista la dimensió còsmica que ens uneix a la resta de les coses, l'home s'igualava a una pedra, respira lentament i canta com el brunzir d'un borinot al seu voltant. Les reflexions paral·leles al treball com escultor han estat una de les activitats més enriquidores de la meua professió. *Objecte per viure l'espai*, és per a mi, una de les obres més significatives de totes les que he fet.

El retorn a l'origen, a la vida uterina ha estat uns dels rituals més comuns a tots els pobles per a representar el naixement del món. Sobre aquesta idea vaig fer «espai mínim» l'any 1976. En l'acció per a realitzar l'obra necessitava un tall a la terra que presentés, ben definides, les diferents capes geològiques. Allí, entre les definicions de les marques temporals, vaig fer una cavitat on havia d'entrar el cos d'una persona. El lloc més adequat el vaig trobar a la riera de Maspujols; les terres eren ocres i vermelloses amb els perfils ben definits i amb una textura compactada. Vaig traçar una línia que configurava una finestra sobre l'estrat més evident de tota la secció de la paret tallada en la terra. A continuació, vaig fer les dues línies que m'acompanyen, aquelles que

van quedar marcades en la sorra de la platja de Castelldefels com a conseqüència de l'acció sobre el temps i l'espai. Aquí les dues línies representaven el mateix, però la dualitat de les coses unificades en una acció de tornada obria suggeriments molt valuosos, relacionats directament amb les simetries del món i les dependències mútues dels contraris. Amb un pic i una pala, les eines més idònies per fer el treball, vaig fer un forat en forma de finestra petita, centrada en el grafiti que havia traçat prèviament. Al final, vaig ficar-m'hi dins en posició fetal.

Uns mesos més tard, vaig fer una altra acció en la qual l'espai era traçat de manera horitzontal, *La terra sepulcre*. Necessitava igualment una secció en la terra i una definició en l'estratificació que donés la informació d'una temporalitat diferent. Necessitava que el temps quedés expressat en el valor dels materials que les aigües havien arrossegat fins allí. El forat era allargat, com una tomba oberta a la paret i al final, a l'interior, vaig traçar-hi també les dues marques. Al final vaig ficar-m'hi dins en posició horitzontal, acompanyat de les eines que havia fet servir, en la meua tomba. Fer la



La rabassa seca i reflexions sobre el forat. El buit és a l'altre costat. 1974

tomba és contemplar l'eternitat amb l'ànim reconciliat i no tenir la sensació que tot s'ha acabat. En realitat tot continua igual, només s'ha apagat la consciència.

Les dues accions es vinculaven amb la necessitat de retorn a la terra, la matriu de l'origen, el naixement i, al final del trajecte, el lloc de la mort. La matriu és una espiral concèntrica infinita, una espiral que es doblega sobre ella mateixa i fa impossible trobar la singularitat de l'inici de les espècies vives. Sens dubte, és el camí sinuós que ens uneix al territori on neixen els primers escenaris biològics, els que cerquen la consciència en la recerca de l'origen.

La primera peça vol ser l'espai del ventre, camí que ens transporta en un viatge de retorn des de fora del temps. El lligam d'unió amb el passat té el seu centre al melic on queda simbòlicament unit a la mare, i ella a la seva i així fins a la primera. La mare de totes les mares que va néixer entre les substàncies químiques de l'evolució prebiòtica i les memòries dels primers protozous.

La segona peça vol ser la tomba, l'espai horitzontal que cerca la integració amb la terra, el retorn a la matèria com una realitat intransferible a d'altres, una ocultació que reclama l'eternitat com a destí. Aquestes dues accions encara estan en l'àmbit de la representació, encara son metàfores que feia servir per tal d'explicar-me com sentia les coses.

Com ja he dit, per dur a terme l'acció necessitava un cingle a terra on els estrats quedessin totalment descoberts i perfectament definits. Sobre la superfície de la paret, hi havia de fer un dibuix de contorn, una finestra per on passar a una dimensió espacial i temporal del passat. És a dir, havia de situar-me en un lloc que era ocupat per la matèria. L'estrat diferenciador, la terra vermella i ocre, havia de ser la marca, la frontera on vaig situar l'acció. Al mig, tres línies obliqües assenyalaven una progressió del temps, també una direcció sobre la destrucció i la construcció de l'espai. Just al

damunt de la capa de terra vermella, en la línia que definia una pàgina de la història d'aquell lloc, amb un pic de bona factura, vaig descobrir els secrets amagats durant milers i milers d'anys. En formar-hi un forat, la terra deixava pas a l'espai i es construïa un territori que esperava ser ocupat. Al mig de la finestra, just per damunt de la línia que separa els dos estrats, havia d'obrir una cavitat: un espai construït dins la terra com una cova petita. A mesura que treia la terra de to groguenc es formava l'espai, el lloc on m'havia de situar en una posició similar a la que tenim al ventre de la mare. En aquella cavitat vaig definir un petit fragment del temps, una presència del passat que podia habitar, encara que fos simbòlicament. Aquell forat matriu, full d'una història que no es repetirà mai més, ara seria un objecte possible per a trobar o recuperar la vivència de la realitat estètica. D'aquella acció en vaig treure algunes conclusions que anoto a continuació.

1- La recuperació del temps, la tornada al passat, és només un propòsit que ens permet navegar en la memòria; mai serà una veritat.

2- D'ençà aquella experiència vaig rebutjar la melangia com a energia constructora.

3- Els símbols, de vegades, ens situen en les cruïlles més insospitades del pensament. De les cruïlles hem de treure conclusions de caràcter poètic que han de definir part important de la substància de l'obra.

4- La recuperació de l'espai mínim no va ser possible com a vivència integradora. Va donar fruits, però, que em van conduir més tard a observar amb interès moltes de les possibles realitats que s'obrien al meu pas

5- L'espai de la mare, el retorn al ventre, el desig de la tornada a la terra, no és altra cosa que el crit de la matèria que forma el nostre cos, crit que cerca el seu destí en el retrobament final.

6- El nostre ésser s'identifica també amb el soroll de les pedres i el batec del cor. Té el mateix ritme que el tambor que retona a l'interior d'un arbre.

7- Ahir, de matinada, em vaig rentar la cara amb aigua. En fer-ho, em vaig desprendre també de totes les idees nobles que tenia del passat.

8- Ara tan sols puc aferrar-me al present amb l'ajut de la incertesa i amb un desig no confessat que vaig trobar mentre era confós amb la terra.

De l'espai mínim i de les coves he tret conclusions aclaridores que farien dubtar al mateix mestre Plató. No cal girar el cap per veure el motiu que causa les ombres sobre el fons. Aquestes, les ombres, són amagades secretament dins dels nostres pensaments i ens traeixen subtilment cada vegada que cerquem un propòsit prèviament assajat. Les ombres són ocultes entre les intencions, entre les trampes del pensament, el que cal és saber conivire amb elles i pensar que són part de la nostra realitat. Les capses tancades són l'expressió de les ombres, són la paraula captivada i la pantalla de projecció de les nostres fantasies.

1.19 El retorn com l'únic viatge real

Si el forat de la rabassa seca ens presenta l'altre costat de manera poètica i ens parla de la realitat estètica que emana de la natura, la matriu ou representada ens il·lustra i transporta a un món misteriós. És a l'espai de les memòries ocultes on la mirada es perd i emergeixen els senyals d'un encadenament infinit de vides i morts. Aquí no hi ha la intenció de presentar les forces dèbils, d'ocultar els misteris del món que no poden ser revelats. Es tracta d'expressar idees en un entorn fotogràfic i d'experimentar el flux de l'acció com una llavor creadora de possibles realitats.

En altres ocasions he parlat de la llavor, dels seus senyals enregistrats misteriosament, de l'espiral ascendent que li permet de reproduir-se i formar un encadenat de successos. Aquest espai sembla una rèplica a escala de la singularitat del naixement del món: sembla que el seu inici es perd a l'infinit d'allò immensament petit. La llavor ja té la memòria de l'arbre i de les properes generacions de llavors i d'arbres; l'ordre de les seves reproduccions és implicat a la seva memòria. També una idea és com una llavor, potencialment conté una ressonància sobre el pensament dels altres, les conseqüències de la qual són del tot imprevisibles, ja que pot créixer en moltes direccions amb una trajectòria totalment autònoma.

En certa ocasió, en una de les classes de modelat vaig proposar un exercici amb una ensebara, un cactus molt comú a les terres de la província de Tarragona. Vam tallar-lo per l'arrel, on neixen les fulles, i després vam penjar les ensebares a la paret, com es fa, per exemple, amb el bacallà al sol. Les vam ordenar de major a menor, així com anaven apareixent, i les més petites les havien d'enganxar amb agulles de cap. Al final, un nombre infinit de petites expressions ens va fer desistir de trobar el final d'aquell laberint. Segurament després d'aquell, en venia un altre de laberint no menys espectacular, el de la cèl·lula, el de la memòria implicada i encarregada de la reproducció de fulles...

El meu rebuig a considerar aquestes intervencions com obra i mantenir-les en el propòsit d'una recerca personal ha estat sempre una idea bàsica. L'estètica de la realitat s'ha de trobar entre els somriures dels arbres i els laments del vent. Només després, aquests testimonis han de realitzar-se en l'obra, és a dir, en la reflexió i la producció artística. Amb les pedres o la platja, al terra o sobre el fang, sempre actuava d'aquesta manera, pensava, sentia, experimentava i, posteriorment, actuava en l'obra. Aquesta ha estat una manera de conèixer el camí, de construir el rec que

havia de llaurar per cultivar quelcom d'interessant. Les accions eren condicionades per la necessitat de comprovar i fer-me entre les idees i les sensacions. Al mateix temps, deixava anar els processos en llibertat i eliminava els objectius i les finalitats a priori. He de dir que tot m'ha costat molt, que el camí no ha estat fàcil, ja que escorcollar en les fonts del caos i treure'n alguna conclusió reeixida ha estat molt feixuc.

En art, si no anem a buscar res, la vida ens regala molts moments com aquest que acabo de descriure. Si recordem els capítols on parlava de la matèria, la presència d'aquell espai comú i sempre present també és en totes aquestes circumstàncies. Sense adonar-nos-en, es crea una comunicació especial. No em refereixo a situacions excepcionals, a comunions amb el sagrat o amb el món transcendent. És, pel contrari, una vivència sorprenent en les relacions del joc de la vida, com si en un tauler d'escacs poguessin ser a la mateixa casella dues fitxes de signe contrari i no passés res. Tot és així de senzill, les regles del joc les podem canviar. De fet, la natura ho fa a cada instant i se'n surt perfectament.

Espero viure els últims dies de la meua vida de les experiències sobre l'espai i, encara que els símbols no em porten el plaer total de les vivències, sí que m'acosten el rostre de l'eternitat en forma de forat buit. Aquí, en aquest espai, és present el secret de la recuperació del passat, i una experiència mística queda impresa al pensament encara que sigui de forma dèbil.

El present és una realitat massa tensa com per suportar-la cada dia. D'aquesta tensió neix la necessitat de cercar finestres i trobar recers per als sentits, bressols on instal·lar l'ànima adormida, forats on amagar els dubtes del pensament. *Espai Mínim* no va ser una obra amb intencionalitat estètica, va ser una acció per a destil·lar pensaments i sentiments en una acció mística amb la terra.

La relació mística amb la natura és una acció que és inscrita en les condicions del pacte. Tornar a casa és canviar el filtre i la intenció de la mirada, és observar que ja som a casa, que en realitat, no n'hem marxat mai. L'esperit humà és carregat de dubtes, d'angúnies i temors, però per mitjà de l'acció mística, la que s'obre i neix de la renovació de la natura, troba finalment un bocí de la terra promesa; el paradís perdut és a casa, entre les torretes del balcó i les rouredes de la muntanya. No desespereu, tot està deliciosament ordenat i la bellesa és present en el batec de la vida activa. La part misteriosa de la vida creativa és unida al silenci, a la realitat inefable, a la pèrdua de la paraula en favor de les emocions, als sentiments d'integració i comunió, a la consideració d'una funció social no regulada.

Tornar a l'origen, al paradís, és avui tornar a la matèria, a un procés que s'obre pas en un riu de transformacions constants, a la realitat de les coses obertes i al canvi. Tornar a l'origen és anar sense l'angoixa ni el temor de ser engolits, de ser anul·lats per sempre, de ser esborrats de la memòria secreta de les coses; en certa forma, és admetre la bondat de la mort. Avui, tornar a l'origen és ser un místic que situa el pensament en el fluctuar dels canvis, en la contemplació d'allò absolut que hi ha als espais buits de l'àtom, els que descriu, en la seva incertesa, la física quàntica. En una societat freda, distant i fragmentada com la nostra, on la sensació de viure la soledat i la competència crea un esperit de derrota, tornar a l'origen és cercar en el ventre de la terra, sentir l'atracció voluptuosa de la mort. El desig de la mort és propi de les societats en declivi, dels esperits cansats per la gravetat de les responsabilitats que carreguen sobre seu. Cansats d'haver exhaurit totes les veritats possibles, no queda recurs alternatiu a l'aniquilació, el suïcidi col·lectiu, les ocultacions. La recerca de la unitat comprensiva en les capses, el discurs que eludeix la confrontació dialèctica, s'identifica amb la mort; sóc ben conscient del que faig, però també penso

que ella ens ajuda a extreure un matís especial de la vida i ens reconcilia amb el secret.

En els moments d'anihilació tot mira amb melangia vers l'inici. Tot ha de pensar-se de bell nou i, per aconseguir-ho, s'ha de tornar a l'origen. Com deia Novalis, «debemos romantizar el mundo (...) descubriremos nuevamente su significado original». Ara més que mai, hem de proporcionar una nova significació a la vida de cada dia; si la ciència ens presenta un univers totalment nou, nosaltres hem de proporcionar-li forma simbòlica, l'hem d'incorporar a l'univers de les nostres percepcions i sensacions.

S'ha d'entendre que tot home creatiu té una actitud mística amb la seva obra, ja que l'activitat creativa tendeix a transcendir la realitat i l'existència i, fins i tot, de vegades, l'artista es confon amb la seva obra. De fet, el creador es troba i es fa en les seves realitzacions. Com la resta de sistemes vius al món, el creador es construeix en les seves *performances*. La feina del creador es desglossa en direccions diverses. D'una banda, dirigeix amb les mans la identitat de la matèria, l'aplicació de la forma, la puresa del llenguatge. D'una altra, potser més important encara, el creador funda un nou perfil en la mirada si troba una manera d'agermanar l'home amb la resta de coses del món. El creador té la feina feixuga d'ensenyar-nos a mirar, de proporcionar una nova significació a les vibracions secretes i alhora presents del món en què vivim.

No sé quina és la paraula més apropiada per tal de definir el procés de tornada, el replegament a una vida espiritual equilibrada i conformada en el flux de la natura. L'expressió proposada, *lucidesa mística*, la trobo passiva i pretensiosa. No sé del cert si l'hem de fer servir. Al meu ànim pesa més el concepte d'acció; som una més de les forces que intervenen en els processos creatius, un vòrtex més en les accions del caos. L'acció mística en l'obra i en la vida és més apropiada, ja que la lucidesa, si realment és reeixida, ja és

inclosa en la mística. La mística de la no-acció, la contemplació del badoc, ja ha demostrat que n'és d'intrínsecament mística, i si n'és la no-acció, també en serà l'acció. La no-acció planteja alguns inconvenients culturals i mentals que cal superar en l'activitat d'un escultor. L'embadalit amb la dolça rialla del beneitó, el tanoca, que és una de les imatges que s'espera trobar en l'estat espiritual que ve després de la renúncia al jo, és una felicitat que no ens porta a res, ni a la construcció de *L'anell de pedra*, ni a una millora de la condició humana, ni tan sols a una claredat major de la consciència. El propòsit del savi encantat és ja una figura decorativa que motiva en moltes persones les reaccions mimètiques més alienants. Aquesta figura serveix només per a il·lustrar-nos en la gran renúncia al poder i a la glòria, renúncia que ens porta abans d'hora a la comunió amb la implacable llei natural, la mort. Recordo, però, unes paraules de José Hierro que aporten certes dosis de consol a l'acció de la renúncia.²⁹

*! Y que ahora tenga que dejarte
para emprender otro camino;...*

Arribada la mort, el destí és complert; tot acaba en el gresol on la matèria i l'energia formen una unitat caòtica. En el procés de transformació, cada persona ha aportat alguna cosa a la memòria col·lectiva i segurament aquesta interferència queda plegada en la matèria. Quan la seva turbulència s'esgota i el procés de transformació queda congelat en una eternitat estàtica, la nova presència somriu amb la creença que és portadora de totes les veritats. També, com en la vida dels humans, l'energia tendeix a l'equilibri i el món es refreda lentament. Aquesta situació ens condueix a l'absurd de la nostra estada, a la inutilitat de la quimera humana, que ens obliga a la pregunta, campana obsessiva que ressona amb insistència: podem lliurar-nos de la presó material? podem eludir l'acció del segrest que ens reté al llarg de la vida? El món presenta la cara invisible de l'enigma i al mateix temps revela la inutilitat

de la seva acció. No obstant això, paga la pena viure i encisar-se en l'aventura que trobem en l'absurd govern que regula les paradoxes del món. Hem de ser conscients que si som aquí i no renunciem a respirar, tampoc hem de renunciar a pensar i a deixar els rastres de les nostres idees, encara que sigui en una marmita tancada, en una capsula que respira per dins i en la qual reverberen senyals de difícil comprensió.

La mort no és el problema, el problema és la tragèdia d'una vida injusta, el dolor de la derrota espiritual i la pèrdua de llibertat. Però aquesta situació no és pas el final; ben al contrari, pot propiciar l'inici d'un trajecte nou, el de les grans elegies que han de tenir per objecte aquells que han caigut en el fossar de l'oblit, les coses que han estat eliminades en la brutalitat dels temps, en la crueltat de la conducta humana. Ara em venen a la memòria unes pintures de Robert Motherwell exposades a la Fundació Tapies: *Elegia a la República Espanyola*. Les formes verticals amples i contundents comprimeixen les formes arrodonides, lluita de colors negres que marxen en formació entre amples camps de llum blanca i vermella. No seran aquestes taques un cant als milicians caiguts en combat? No seran aquestes taques la representació gràfica i espiritual de les forces de la natura que s'autoanihilen?

La vida és moviment i canvi, i el concepte que perfuma el sentit d'ésser pot revelar-se en l'acció o en l'omissió. Tant si la vida s'ocupa en la construcció d'objectes amables com si tendeix vers el contrari i es realitza en instruments de provocació, al cap i a la fi tot és part del mateix joc de relacions encadenades. La presència de l'enigma s'expressa en la contingència no associada; tant si és visible com si és reclosa als espais de la contemplació oculta, les dues actituds són actives si hi ha una voluntat individual que els hi projecti intenció. Cada creador és còmplice de les seves «veritats» i alhora víctima de les forces caòtiques que actuen en cada situació. La nova mística no ha de mirar la realitat estètica com un

problema. Ben al contrari, la realitat estètica ha de ser el seu suport ideològic i espiritual, la seva llar de tornada, ja que ara tota la realitat és abolida en el vertigen de les imatges. Ara no es tracta de fugir de la natura. Ara hi hem de viure instal·lats i crear la màxima harmonia entre les accions i les respostes estètiques. És a dir, davant nosaltres es planteja una nova utopia, la del sentit responsable, un sentit gens comú que veu en la natura la seva única pàtria, utopia de somniadors que encara no han nascut i que ha de construir a la terra un jardí per a la humanitat i la resta de criatures vivents.

En la societat contemporània, l'actuació de la paraula amb un suport ideològic místic mistificat amb una natura mal entesa, no contrastada en l'experimentació, ens du a un món de ficció on la realitat dels enunciats pot ser angoixant i ofegadora: la confusió dels llenguatges crea un marc d'irrealitats. Ara, l'acció mística es pot realitzar directament en la natura, per aprendre el gran missatge que emana del seu silenci, per captar en els seus escenaris les hierofanies abans descrites i transmetre'n els valors per mitjà de l'obra. Tan sols amb la lectura directa i l'experimentació personal de les immanències ocultes es pot arribar a la comprensió d'allò que és comú i etern en la matèria. La qualitat del nou paradigma, aquell que és generat per la matèria en l'univers simbòlic, es manifesta com l'aura que irradia una realitat esperada, com la llum que il·lumina de forma diferent l'ou de l'origen. Un valor que s'amaga darrera la formació de les partícules elementals, espai on *L'anell de pedra* sempre respira i l'agent actiu del món visible actua de manera imprevisible, joc aleatori sobre el qual encara no sabem massa coses.

La lucidesa mística exercida des de l'acció en l'obra d'art, o des del valor que emet la paraula revelada, ens du a un somni poètic, a una realitat inspirada, a l'estètica que segrega l'acte simbòlic. Aquesta lucidesa mística és filosofia integrada en la natura i, si es vol, teosofia de la matèria,

perquè s'ha d'entendre com una visió unificada, teixida amb el món de la representació. Valors envellits del passat que ara ens poden servir de nou per portar-nos a la idea de la unió amb les coses quotidianes, no a la separació i alienació dels humans en relació a la natura. La lucidesa mística, com la realitat estètica, ens pot conduir a l'experiència directa de les coses, no a la realitat abstracta del llenguatge.

L'acció mística s'ha d'aplicar a la pedagogia per assegurar que cada persona experimenti la realitat que s'oculta al seu cos; la dimensió que projecta i el valor espiritual que comporta una vivència directa amb la natura. De ben segur que serà una aportació valuosa i, fins i tot en alguns casos, ens podria lliurar de l'experiència neuròtica de viure en la virtualitat dels mitjans de comunicació i dels processos sectaris del pensament.

El vertigen de les idees suportades en el no-res, en la creença, ens porta, com ha quedat prou demostrat al llarg de la història, a una secularització del pensament, a un



Terra i alè. La Comella 1995. Bronze 28 X 28 X 14 cm.

consum d'energies, d'idees i passions produïdes des de la ment i no contrastades en l'experiència. Per tant, l'acció mística ha d'anar pel camí oposat, per la construcció de les coses amb una mirada sorpresa, amb una observació feta amb els porus de la pell, sempre oberts a les vibracions de la natura, perquè traspassin l'ànima humana sense la censura del pensament. Tal com jo ho veig ara, és tot el contrari de la mística clàssica. En l'acció mística és obligat tenir present la realitat canviant de l'instant per arribar a extreure allò d'etern que habita en les seves vibracions de fons, en les seves permutacions. En l'acció mística s'ha d'anar despullat d'idees, obert a descobrir i sentir la realitat de la natura, les forces dèbils que han quedat enregistrades a la memòria de la matèria. L'objecte estètic, el fruit de l'acció experimental, l'obra d'art presentada com una realitat independent, és la resta d'una aventura entre la matèria i el pensament, i resta com l'equipatge d'una singladura d'iniciació. El fruit del treball és també el fruit de la reflexió nascuda en la curta estada en la terra promesa, la natura. És ell, el treball, el que aporta el valor implicat en aquelles coses que ja han estat pensades. És el treball que les arrenca del fons misteriosos del caos, és a dir, de les coses que mai han estat pensades. És aquesta relació constant entre el caos del món i la creació del cosmos en la memòria humana, és en aquesta relació que es formen les obres i els pensaments innovadors. És en el producte d'aquesta relació, en l'obra i el pensament, que ens aferrem a un sentit profund de la realitat. L'acció mística ens arrela; és molt difícil surar en la terra, perdre-hi el contacte, ja que és ella qui arbitra els pensaments.

Amb percepcions i sentiments oberts, relativistes i humans, amb l'entonació que produeix el contacte amb la natura, quedem lliures dels grans pecats de la humanitat, de la prepotència del saber. La separació del context natural, la indiferència o pèrdua de consciència sobre l'entorn natural del qual formem part, ens porta indefugiblement a una pèrdua gradual de profunditat en el sentit

de la vida. La natura l'hem de mirar amb l'ull de la pell, aquesta és la manera de captar la seva temperatura, el pes, l'energia, la seva forma i matèria. Mirar amb la pell és sentir que formem part d'un univers que no acaba als límits del pensament, que hi ha comunicacions directes amb un rerefons que s'oculta en la memòria de la matèria i es deixa sentir per mitjà de les forces dèbils.

És molt possible que l'inici d'un nou paradigma vingui acompanyat del nou mil·lenni. També és molt probable que esdevingui necessari recuperar aspectes humans que en el passat immediat hem menyspreat. Els grups ecologistes, els gestors per la pau, els metges sense fronteres i totes les organitzacions internacionals que estan preocupades per la millora de la gestió dels recursos, assenyalen un camí ben clar: la necessitat del pacte a nivell global. El segle proper, més enllà del XX, serà l'època dels grans canvis, l'era en la qual l'home es trobarà davant d'ell mateix i haurà de prendre les decisions més dures i responsables que mai abans la humanitat hagi pres. Serà l'època en què l'home tindrà una idea totalment assumida de les dimensions i el valor de la terra, de l'escorça o pell que fem servir de vaixell per a navegar en un món que cada dia se'ns fa més petit, familiar i conegut. Ens haurem de fer conscients de la interrelació i dependència entre tots els pobles i de la necessitat de tenir un control unificat de tots els territoris. Serà el moment en el qual la proposta de *L'anell de pedra* trobarà el primer dels sentits.

Davant d'una realitat que s'escapoleix, d'un món que es buida de sentit, d'una humanitat en procés de transició, és necessari tornar a proveir-nos de recursos espirituals: cal aprendre a mirar de bell nou la natura i trobar en la seva saba l'alè d'un sentiment religiós que ara és absent de la societat. La mística s'ha de trobar ara en el camí personal, en la relació directa amb les coses i amb una estada holística en el món: tot plegat, però, sense necessitat de cap creença religiosa específica. És a dir, cal

tornar a prendre en consideració la filosofia de la vida i descobrir el goig de viure tot observant el major dels espectacles, com creix l'herba, com volen els núvols, com plou, o com criden les pedres en trencar-se. Qualsevol de les accions que es manifestin en la realitat natural és plena de motius que ens impliquen, que criden i demanen l'atenció dels sentits, que interroguen i donen contingut al pensament. L'estètica, la bellesa sublim... el veritable espectacle es troba en el brollar de la vida. Quan els ulls s'obren a aquesta realitat, l'esperit no necessita cap altra substitució, no necessita el simulacre, el doble que proporciona la mimesi en l'art, ni la dolça mirada de Déu. Aquests són els perfils de l'acció mística, acció que ens ha d'arribar per necessitat, per motius de supervivència.

Quina és la necessitat d'una realitat virtual si la que observem és prou enigmàtica? Per què crear vida artificial si la que gaudim és tan rica en sorpreses i varietat? Per què pensar en un paradís perdut, de rerefons imaginari, si el que tenim al costat no esgota mai les seves expressions? Sembla, però, que avui la dinàmica de la natura se'ns presenta als ulls com massa repetitiva, desconeguda i inabastable. És per això que cansa, potser; la troben massa lenta i monòtona. El món virtual, aquell que presenta la producció humana, presenta una dinàmica en acceleració constant, tot és presentat de forma ràpida i estimulante. En aquest escenari, una moviola amb les lents deformades, se'ns obliga a accelerar o alentir, augmentar o empetitir, allò que hem enregistrat amb aparells cada dia més sofisticats. Sotmetem el temps i l'espai al programa personal, arxivem el temps i l'espai amb l'esperança que algun dia tindrem l'ocasió de recuperar-los. Ens desvivim per quedar atrapats, enregistrats en els aparells mecànics, ens desvivim per formar part de la realitat virtual i és en ella que confiem de quedar enregistrats. N'hi ha prou sortint un cop per la televisió per sentir

l'alè de la immortalitat, per quedar ben tranquil, perquè el pas per la terra ha estat enregistrat en els circuits electrònics i ells són testimonis de l'obra que hem fet.

1.20 Tot és part d'una mateixa substància

Des del primer moment a les cultures senzilles, el pensament intuïtiu va pressentir el valor del sagrat, les hierofanies que emanaven de les formes de la natura. En la creació de les imatges dels déus i en el poder que adjudicaven a les seves forces, van trobar les respostes a unes presències actives que eren darrera la complexitat del món. Per a ells era tan clara la presència d'aquestes realitats ocultes que les animaven amb ritus i cançons, i les representaven com si es tractessin d'una realitat concreta i tangible. Els esperits que habitaven totes les coses eren tan reals com els arbres o els rius que hi havia al món. De fet, la seva realitat eren aquelles presències immaterials que s'expressaven entre somnis i eren pressentides en els moments de claredat mental.

Per al pensament primitiu la unitat de l'univers no es fragmentava i totes les coses integraven la mateixa harmonia, un ordre sagrat que és necessari mantenir i conèixer. El coneixement de la qualitat sensible que anima les coses estava relacionat íntimament amb el seu origen. D'aquesta manera, conèixer l'origen, suposava també conèixer



Anells de palla i jocs de nens. 1976

les arrels pròpies del poble. Aquest paral·lel garantia, fins a cert punt, un equilibri amb l'entorn, fonamentat en un domini màgic sobre el paisatge. El coneixement d'allò que ha succeït a través de la recreació mítica, d'allò que ha tingut lloc *in illo tempore*, a l'origen de totes les coses, era recreat en el ritual de retorn. El ritual proporcionava informació i seguretat sobre allò que havia de passar en el futur. Així, la valoració sagrada de la terra, el ritual de repetició que recuperava la idea de l'origen, garantia que el món es regenerava cada any. Tot tornava a començar amb una energia nova, per això calia mantenir un equilibri amb les criatures vives i amb la terra.

Un document ple de poesia i de saviesa, que ens informa del comportament dels homes primitius envers la natura, és el que ens va deixar el Gran Seattle, cap dels indis Duwamish. El Gran Cap contestava a la proposta que li va fer Franklin, President dels Estats Units d'Amèrica, de comprar-li la terra del seu poble. El document és curt però de gran valor moral i espiritual, i en diverses ocasions en citaré fragments, ja que les referències a la natura tenen un gran valor a l'actualitat.

Nosotros somos una parte de la tierra, y ella es una parte de nosotros. Las olorosas flores son nuestras hermanas, el ciervo, el caballo, la gran águila, son nuestros hermanos. Las rocosas alturas, las suaves praderas, el cuerpo ardoroso del potro y del hombre, todos pertenecen a la misma familia.

Meditamos sobre vuestra oferta de comprarnos la Tierra. No es fácil, porque esta Tierra es sagrada para nosotros.

El agua cristalina, que brilla en arroyos y ríos, no es sólo agua, sino la sangre de nuestros antepasados.

Derrotats en el món de la superfície de les coses i subjugats per la claredat tenebrosa de les idees, els homes han iniciat el descens cap a l'interior d'una humanitat desvalguda. Els homes miren, de dilluns a divendres, el paisatge desert de la

ciutat i, de dissabte a diumenge, veuen en la natura l'espai de la salvació i el refugi, en un viatge de desesperació. L'home s'ha elevat i submergit en els racons del seu pensament i ha deduït que aquell ésser de vida ordenada en un món de realitats formals ja no existeix. L'home ha de tornar ara a la pàtria natural, al pacte amb la terra, a la nova aliança amb un anell de pedra. Torno a recordar les paraules del Gran Seattle.

Tenéis que enseñar a vuestros hijos que el suelo que está bajo sus pies tiene las cenizas de nuestros antepasados...

Enseñad a vuestros hijos lo que nosotros enseñamos a los nuestros: que la tierra es nuestra madre.

Lo que acaece a la tierra, les acaece también a los hijos de la tierra. Cuando los hombres escupen a la tierra, se están escupiendo a sí mismos.³⁰

En el pensament dels homes primitius, el coneixement de l'origen i el respecte sagrat en vers la terra establien un lligam profund amb la natura que els omplia de significat i colpia la seva vitalitat espiritual. Saber d'on venen les arrels de l'existència proporciona certa tranquil·litat i conformitat respecte al dolor que causa l'experiència de viure. Al cap i a la fi, el retorn a la terra, a l'origen, el final indefugible garanteix la fusió total amb la resta de la matèria. Tranquil·litza la certesa que tot segueix l'ordre establert i que, amb el coneixement dels seus mecanismes, es té un control sobre esdeveniments futurs, una garantia estable sobre el flux del temps que es plega en la memòria eterna de la terra.

La mística cristiana insinua que el camí de retorn és la mort i l'ascensió al paradís al costat de la imatge de Déu, on preval l'ordre i la bondat eterna. En canvi, pels taoistes, l'obtenció de la santedat deriva del model cosmogònic i s'aconsegueix amb el ritual i la pràctica espiritual, en l'acció de tornada a l'estat de la unitat primordial, al caos de la matèria.

Tota la cultura animista parteix d'aquest principi i la seva influència ens arriba plenament, des de l'urinari de Marcel



L'anell de pedra. L'espai interior és el lloc de l'equidistància i la reconciliació. Granit de la ex U.R.S.S. 18 X 2,70 m. 2001

Duchamp, fins a l'obra sencera de Beuys. En l'art s'han assajat totes les possibilitats espirituals. Més tard, en la crítica del mètode i del valor intrínsec de l'obra, sobreviuen en l'art les forces ineludibles i el misteri que es rebel·la a la interpretació. De la mateixa manera podríem pensar que actuen avui els treballadors de l'art; també ells necessiten un ritual de renovació, una catarsi, que negui tot allò que els ha vingut donat, per tal de refer-se espiritualment, per tal d'esdevenir nous en un escenari de cendres calcinades. També ells fan el camí de tornada a un animisme primigeni, per a prendre la saba nova i manifestar-se amb més força en el present.

En aquests escenaris que he descrit es manifesta el caos de la matèria en el moment d'expressar-se i queda assenyalat el lloc de retorn, el punt final d'una recerca en els rastres de la matèria. De fet, aquest escenari darrer és una manifestació del principi d'ordre, és el lloc on, segons el mite, sura l'ou primordial sobre les aigües. En la necessitat d'anar a l'espai primigeni, en la

realització del viatge de tornada, trobem paral·lelismes entre les tendències que contemplen el buit com a manifestació de l'absolut, com a catarsi espiritual, i els rituals de *retorn a l'úter matern*.

Els taoistes creuen cabdal, per al compliment del retorn, la respiració embrionària, que ha de permetre representar l'espai de l'origen. Consisteix en una respiració a circuit tancat, semblant a la d'una criatura en el ventre de la mare. A la Xina es practica també la idea del retorn a la terra; de fet, té una consideració terapèutica important enterrar el malalt i simular la tornada a l'origen. De manera semblant, a l'Índia s'enterren els malalts per a fer-los néixer novament, per a canviar el cicle de la vida en una renovació ritual en la matèria. El ritual de retorn té com objecte lliurar-se de l'esclavitud del temps i gaudir de l'alè de l'eternitat. En algunes creences, però, el temps és cíclic i tot torna al mateix lloc, al lloc que va escriure Nietzsche, el de l'etern retorn del dolor de l'instant. Escriu Mircea Eliade:

*Las filosofías, las técnicas ascéticas y contemplativas indias persiguen todas el mismo fin: curar al hombre del dolor de la existencia en el Tiempo. Para el pensamiento indio, el sufrimiento fue instaurado y prolongado indefinidamente en el mundo por los karma, por la temporalidad: es la ley del karma la que impone las innumerables transmigraciones, este retorno eterno a la existencia y, por consiguiente, al sufrimiento.*³¹

Ara entenem, amb els recursos i la informació que ens facilita la ciència, que allò que vèiem a la natura era un valor humà que emergia de la necessitat de comprensió d'una realitat prenyada de força i misteri. Els pobles senzills, però, van trobar una via de retorn a través dels ritus, procediments de comunicació global amb el món, epifanies que posaven en ordre psíquicament l'home en un acte de plenitud.

Només amb la irrupció de la cultura del pensament racional i, sobretot, després de trencar les fronteres de l'àtom i manipular-ne els misteris, l'home s'ha alliberat, potser, d'un món animat pels esperits. En l'art, però, aquestes presències, la seva energia, són inexpugnables. Ara sabem que la màgia del món és íntegrament a la intenció de la mirada, a la complicitat que s'estableix entre l'observador i la realitat que presenta la cultura, tret característic de la postmodernitat que ens habita. És la mirada que crea la intenció i la manera de valorar les obres. És la mirada que esdevé voluntat de fer transcendir l'insignificant i de cercar les presències de l'origen, restes eternes que sobreviuen a l'evolució del món, mecanismes i memòries que ens uneixen i ens fan anar del bracet de la creença que caminem cap a un destí ja escrit.

Aquell Déu omnipresent que animava els cicles de la natura, que portava el carro del dia i la nit i assegurava la presència del sol, que movia la roda incansable del temps, ara el trobem dissolt entre els espais de l'àtom, en el seu espai buit, a la textura plana del blanc i negre de les partícules. Ara la possibilitat de retorn a l'origen es troba en

aquests espais: cal mirar-los amb els ulls ben oberts, cal observar la superfície llisa i transparent de la memòria de la matèria. És la història natural la memòria escrita sobre un suport buit i transparent, oculta a l'interior de l'estructura de l'àtom, és el no-res de les distàncies infinites entre partícules que s'expressa una vegada més.

1.21 El paradís és al costat de casa

Ara sembla necessari un estímul potent que desperti l'atenció de l'esperit adormit i la dirigeixi cap a les petites meravelles que es revelen davant dels ulls. Cal un llamp per observar la potència de la natura, cal la tempesta per adonar-nos del gran escenari que formen les plataformes del mar i les barreres de la muntanya, cal mirar al fons del cel per a perdre la mirada en la seva immensitat, calen milions de morts cada dia per recordar que som mortals. Ens interessa el món invisible i en acceleració constant, ens interessa consumir emocions extremes i canvis de situació espiritual: els esports d'aventura, les amistats perilloses, en definitiva, la societat del risc. Allò que és fora de la mirada quotidiana, que ens porta a la distància, ens motiva, ens atrau amb una força sensual desproporcionada. És, segurament, la porta de sortida, la solució ràpida, per a fugir de la incertesa del buit interior, de la mediocritat que aclapara la compulsió inesgotable del mercat. Ara, ni tan sols ens queda el coratge del suïcidi; només l'exhauriment de la vida en una fugida cap al consum, les emocions fortes sense compromís, la pèrdua de la noció de les dimensions espacials i l'acceleració contínua del temps. Aquesta societat ens aboca a la depressió crònica, a l'espai de la derrota personal i a la renúncia permanent a l'equilibri mental. Escriu Gilles Lipovetsky a *La era del vació*:

La tesis del progreso psicológico es insostenible ante la extensión y generalización de los estados depresivos, antes reservados prioritariamente a la burguesía. Nadie puede ya vanagloriarse

*de librarse de ellos, la deserción social ha provocado una democratización sin precedentes de la «enfermedad de vivir», plaga actual difusa y endémica (...) Cruzando solo el desierto, transportándose a sí mismo sin ningún apoyo transcendente, el hombre actual se caracteriza por su vulnerabilidad.*³²

Ara és necessari, imprescindible aturar-se cada deu passes, pensar i veure les imatges de l'entorn amb els ulls de la pell i no amb els de la càmera de vídeo. Ara és imprescindible olorar la vida i les coses sense aerosol, sentir el cant de la natura abstenint-se del transistor o del disc compacte. Ara cal fer l'amor sense preservatiu, encara que s'agafi la sida.

Viscudes totes i cadascuna de les corrents ideològiques, de les contradiccions que habiten el pensament, de les crisis del sistema, de la buidor que configura el món visible, del sentit sensual de les coses, de la necessitat de mirar-les amb els ulls de la pell per a posseir-les; viscudes totes les crisis, allò que més ens apropa a un equilibri amb nosaltres mateixos és la realitat estètica. Per tal d'arribar a aquest nou paradigma haurem de perdre por a la soledat: si dirigim la mirada cap a l'interior, observarem que la soledat és només un problema de percepció. De fet, l'experiència que ens presenta la nova mística, la de les forces dèbils i la realitat estètica, és un fet extraordinari que anul·la part de la inèrcia del jo. Per arribar-hi, però, haurem de prescindir d'una part important de l'ego. Aquesta renúncia no serà traumàtica: la consciència, aquest camp creuat de fronteres que ens diferencia dels altres, és feta de retalls, de referents aliens i propis, d'impostures, de papers fabricats, d'ocultacions i d'anestèsies. Perdrem allò que no és veritablement nostre i trobarem l'autèntica diferència sense por. La diferència que se'ns imposa, pel contrari, és un joc aparent, la cara és la imatge viva d'una màscara patètica fabricada en sèrie, clonada en sèrie i construïda per l'enginyeria social.

La creació és tan mediatitzada per la informació, tan promoguda pels interessos, tan encoberta per les estratègies, que és difícil saber on és realment el creador.

L'homogeneïtat que provoquen aquestes forces socials és veritablement sospitosa. Sembla que les diferències són a la militància estètica, al grup de referència al qual s'està adscrit i al poder que aquests grups tenen als mitjans d'informació. La diferència rau en el ressò mediàtic de cada acció. La veritable crisi de l'època moderna no es xifra només en el buit espiritual del seu trànsit, sinó en l'acceptació del discurs segons el qual l'egoisme i l'ànim de lucre són considerats qualitats humanes, atributs naturals que ens ajuden a sobreviure, i no pas la conseqüència d'un procés històric. Suzy Gablik fa una anàlisi magnífica de l'època actual i desglossa les contradiccions en què viuen els artistes i les paradoxes del sistema.

*La gran empresa moderna ha sido la libertad, pero la audacia moderna consiste, al fin y al cabo, en no aceptar limite alguno. Las sociedades anteriores se basaban en las limitaciones del destino del hombre, mientras que la nuestra propone una definición de la vida que no admite ningún tipo de limitación, permitiendo así que el individuo se abandone a sí mismo desprovisto de toda obligación social que regule su libertad y evite que esta sea mezquina y egoísta.*³³

La resposta estètica ens ve de la socialització i del simulacre del jo teatralitzat. Necessitem ser reconeguts en allò que ens uneix, que ens fa ser còpia reproduïda en sèrie. Som fruit de la mirada reproductora dels altres, fets per la informació i pel flux que impulsa el comentari d'algunes persones: som, al cap i la fi, membres d'un club de símbols que alhora crea i reproduïx els seus emmirallaments. El creador que realment revoluciona l'interior de l'inconscient col·lectiu, roman perdut entre les ombres de la mateixa societat; aquestes paraules eren la lletania de fons d'Alexandre Cirici.

La soledat integrada en un pacte amb la natura, el retorn a un estat preconceptual en la creació de les obres i l'acció mística en la vida quotidiana, és la proposta radical que ara es revela com herència involuntària de les cultures antigues. Ara, la tornada a l'origen es realitza des del coneixement ampli de les estratègies del pensament i des del

suport aclaridor que ens proporciona la ciència; és a dir, no tornem, anem en múltiples direccions des del passat, cavalquem d'esquena cap al futur, com qui va en cotxe i fa tot el trajecte mirant pel retrovisor. Malgrat tot, el retorn a la natura no precisa un animisme, a hores d'ara, ridícul i, fins i tot, ornamental. No ens cal entrar en cap convencionalisme social, col·lectiu que ens ajudi i guii en la representació d'un estat d'harmonia. No calen rituals col·lectius que ens rehabilitin en el món de la natura, que saciïn el nostre dejú amb el perfum de les flors seques i ens assenyalin el camí vers la importància de viure. Haurem de perdre la por a la claredat de les idees, a la llum que projectem sobre les coses que ens envolten i, sobretot, a la foscor que genera la incertesa, ja que, com s'ha dit tantes vegades, les observacions pròpies no aclareixen res a ningú, només ens il·luminen a nosaltres mateixos. Aquesta llum cal contrastar-la o considerar-la sospitosa. Assenyalant aquest mirar enrera i la impossibilitat de trobar allò que esperàvem trobar, escriu Mario Benedetti en un dels seus haikus:³⁴

*la golondrina
de vuelta a su pasado
no encuentra el nido.*

Un dels axiomes de la psicoanàlisi afirma que allò més profundament amagat en la psique és allò més significatiu. Així sembla ser, ja que allò que amaguem ja és ple de significat pel fet exclusiu d'amagar-ho. Em cal dir, potser tirant pedres sobre la meua teulada, que tampoc cal obrir-se camí entre el ventre dur d'una pedra i mostrar, més tard, les passes d'una aventura que no té fi, que no descobreix cap realitat oculta, ja que el trajecte era previsible de bon principi. He d'afirmar, una vegada més, que allò veritablement important en el trajecte d'enfonsar-me en la cova, en l'acció d'obrir un forat en la roca dura, ha estat precisament l'acció, el contacte directe amb la matèria, la seva imposició i la meua lluita, i no pas la seva crònica ni el seu destí. Per aquest motiu, el resultat veritable de l'obra queda

tancat en una capsula de bronze, en el més absolut dels misteris. En realitat, potser es tracta de tornar les coses a la posició inicial: les coses poden quedar com estaven, el que cal és l'experiència del trajecte.

Treballar incansablement la matèria, donar-li cops fins alliberar-la, trencar les pedres fins fer-les pols, fer un forat a la terra i crear un ventre que espera la llavor, excavar en el fang com ho faria un gos, però a diferència d'ell no amagar-hi res... tot això és l'esforç d'il·luminar un nou senyal a la mirada de la humanitat. Aquesta és una manera humil de viure místicament l'etern present i eliminar la fissura oberta que ens separa de la natura. Aquesta és una disciplina adient per a una acció mística amb la natura, és la disciplina que imposa la nova ètica del pacte, la de *L'anell de pedra*.

1.22 Espais intangibles en l'art

Sembla que a la vida humana es manifestin dues realitats contrastades: l'entusiasme i la passió que operen des de la intuïció i tendeixen cap al retorn al caos, d'una banda, i de l'altra, l'acció secularitzada que es mou des dels paràmetres de la raó i cerca l'ordre i la claredat del pensament. Ja he escrit que busco una tercera via, la del fonament de les coses en l'equilibri, que no perd els referents de la realitat humana, que es manifesta en el dubte, o entre una i altra forma de saber. Amb aquesta convicció m'he posat a treballar i sé que hi ha molts altres artistes amb els quals la comparteixo, amb autocrítica, dedicació i claredat d'idees.

Sóc conscient que en les circumstàncies actuals, on conviuen models múltiples de realitat com, per exemple, l'existència crítica i l'apatia conformada, és difícil afirmar res que no es demostrï fals a l'endemà. Els referents són sempre el fruit d'un instant més o menys perdurable i les quimeres no són altra cosa que la visió enrurada d'un pensament presoner del present: hem de pensar que els models fixos són prescindibles. Ens trobem en una època dinàmica, contradictòria i eclèctica, i

sembla que la veiem des de l'espai mort d'un remolí, des del mateix centre de l'huracà, on tot gira al voltant i s'albira una imatge borrosa i deformada. És per aquest motiu que els models de comprensió han de ser flexibles a la mirada. Inevitablement, però, un dia o l'altre serem arrossegats per la dinàmica de l'huracà i perdrem el referent ennuvolat, la imatge del corrent del temps i la cultura. Aleshores, l'art, amb paràmetres més estables, gaudirà d'un nou paradigma, d'una nova perspectiva. Viatjarem, potser, a la velocitat del remolí o, fins i tot, a la velocitat de la llum, però tot allò que ens envolti serà més accessible i estable si els models futurs de realitat s'adapten a allò que ja és propi del pensament humà; el pressentiment que som imatges en el temps, obres impreses a l'espai.

Les comunicacions instantànies, les visions de conjunt, les lectures de les forces dèbils i l'aliança amb el principi actiu de la natura, són ara els temes que intento transportar a les obres; són, per tant, qüestions que em preocupen. L'experiència mística és el trànsit d'una realitat secular a una altra d'espiritual, és l'experiència en la qual el jo personal es fon en una experiència trans-personal. Per a les persones amb certa sensibilitat, el món només es justifica com una experiència estètica, i la realitat profunda de les coses vibra com una melodia fora del temps, com una realitat traspassada d'eternitat i lliurada dels efectes il·lusoris de la matèria. Aquí, en l'experiència iniciàtica, el cant de la matèria exerceix un paper important; el cos físic rep les seves vibracions i, com una pell percutida, es deixa sentir íntegrament. L'espai vibra com el brunyir del borinot suspès a l'aire, on neix un crit relliscós i es perd en la textura plana del temps. La música que crea la vibració de la matèria ens mostra el fons desplegat, la seva llisor immaterial, l'alè del seu ritme trepidant. Per a Pitàgores, el número i la vibració de fons eren, en última instància, substàncies divines, eren els últims esglaons on es manifesta el sagrat.

Pitàgores parlava amb convicció espiritual i deia que la música era el batec del cor de l'univers.

Els sistemes naturals són oberts i, en ells, actuen internament les contingències del món real i les particularitats individuals en forma de vibració comunicativa. A la pràctica, queda de manifest que en tots els sistemes s'expressa l'evidència d'un estrany atractor, que sempre és amagat darrera dels seus mecanismes, l'acció del qual sobre el seu entorn no és del tot previsible. El principi d'incertesa ja és definit en l'univers quàntic, i en totes les escales d'organització, és present la capacitat creadora d'una vibració que és eminentment caòtica, de la qual emergeixen, però, els sistemes autoreferencials. Els efectes creadors d'aquest alè misteriós, d'aquesta força dèbil que actua en totes les direccions, són el que aquí anomeno realitat estètica i allò que connecta i també modifica les capes més fondes de la psique humana. L'alè que organitza el caos, la vibració de fons i les ressonàncies mòrfiques es transmuten en efectes comunicatius que interpretem com epifanies, revelacions, estats d'alta sinèrgia, comunicació estètica, saber intuïtiu, inspiració...

La vibració de fons, la força dèbil de la natura és com una presència impresa i permanent a la matèria; realitat pressentida que proporciona sentit a la poesia, a l'obra d'art, a la religió i a la filosofia. Si ara té algun significat parlar d'una renovació de l'home, si proposem la consideració de la seva dualitat, espiritual i material, com el resultat d'una sola causa, aquesta renovació ha de venir acompanyada d'un canvi d'actitud i una reflexió sobre els grans enigmes que ara planteja la ciència. La remor de fons, el ritme i el brunzit de la matèria, ja no són una abstracció mental, són una realitat que es pot sentir, i el seu significat va unit a l'origen de l'univers i, per tant, al nostre també. Nosaltres som, al cap i a la fi, aquells que ens interroguem. La interpretació espiritual d'aquesta melodia transcendeix tota reflexió, ja que en formem part: som vibració

sensible, com també som matèria que descansa en la indiferència. Nietzsche va afirmar que la música no és pas una còpia de la realitat sinó la realitat mateixa. Doncs bé, potser la realitat no és res més que la consciència d'una vibració apassionada del cos material del món. Finalment, però, podem intuir que el món es contempla entotsolat, que les produccions de la matèria es miren al mirall i s'interroguen en les hipòtesis que segrega la natura. Sobre aquesta qüestió escriu María Zambrano:

*Pues la música une en sí los dos universos o los senos del universo: el de los astros de cuyo movimiento descendió la matemática y el mundo infernal de la materia que suena al ser percutida. En las vibraciones del sonido despierta la materia que ofrece así algo propio, no reflejo de la luz. La vibración sonora nace de los cuerpos mismos; no es como la luz recibida. El sonido se produce en «este mundo» donde los pitagóricos situaron el infierno, en el infierno terrestre.*³⁵

La música era l'expressió artística que més clarament contraposava l'esperit dionisiac a l'apol·lini, era el medi per arribar a l'èxtasi, a la comunió integral amb les forces de la natura. No és gens estrany que després de la davallada de les religions i la inundació dels productes psicotròpics, la música sigui una de les arts que més presència cultural té i, sens dubte, la que amb més força omple l'esperit de la joventut. Les festes tecno o les trobades *rave* als paratges més inusuals per escoltar música electrònica són l'evidència d'aquesta connexió amb l'esperit dionisiac. La música ha servit de substituti religiós, entès com l'aliança que l'home havia establert amb la natura i que donava pas a la vivència espiritual i a la comunió amb ella. No és gens estrany que moltes de les trobades i grans espectacles musicals es facin al camp i despertin en els assistents certes pràctiques òrfiques dirigides, en la mesura del possible, a perdre els perfils de la realitat quotidiana i entrar en els universos de la

percepció espiritual. A quasi totes les cultures, la música ha tingut una funció religiosa i mística, des dels pitagòrics, fins el blues, els ritmes africans o el flamenc. Davant de la seva vibració còsmica ens troben amb la presència d'un valor primordial, d'una qualitat comuna a l'esperit, i és per mitjà d'ella que podem sobrepassar els límits de la individuació i entrar, en comunió epifànica, al fons comú de la consciència col·lectiva, a la idea del sagrat. Escriu María Zambrano:

*Las siete cuerdas de la lira simbolizan el viaje del alma a través de los siete cielos. Es un método, camino a la vez que tiempo y en el espacio, que al ser recorrido arranca al alma de su condición gimiente, de su sentir indecible.*³⁶

La conquesta de la raó ha estat una de les lluites més aferrissades de la humanitat i, de ben segur, encara ara el cervell és en període d'adaptació i evolució: encara no som humans, segons ens diu Eudald Carbonell, un dels paleoantropòlegs que estudien els jaciments d'Atapuerca. Ja fa segles, però, que es pressent una mena de consciència que opera al marge de la voluntat i de la raó, i es pressent en forma d'inspiració, de revelació instantània, d'epifania, una mena de comunicació d'alta sinèrgia que troba expressió en les primeres realitzacions del pensament simbòlic, d'una antiguitat potser superior als 100.000 anys. Ara, a la història de l'art, sota la fragmentació, soterrada, flueix una comunicació profunda constant. Sempre hi ha estat present, i en la decisió final mai és la raó objectiva la que diu prou: és la causa subjectiva, la raó no raonable, qui pren l'última decisió, com si l'obra d'art fos governada en el moment de l'acció per un estat especial de la ment.

L'home, però, cerca l'ordre, la mesura, l'equilibri, la bellesa, la veritat. No obstant això, allò que emergeix de l'obra és el misteri, la incertesa, una realitat estètica que s'uneix amb quelcom d'ocult entre les fissures de la matèria. Tots aquests valors

es presenten en un instant, l'instant que esdevé moment en el qual la consciència pren la decisió de continuar cercant contínuament, ja que la realitat pressentida encara no ha pres forma. Els estats de revelació o d'inspiració no solament es manifesten al món de l'art. De fet, en tots els sistemes que operen els processos creatius, especialment en aquells que es manifesten en estats caòtics, la solució sobtada sembla estar guiada per una mà intel·ligent, però és el mateix sistema de retroalimentació el que aporta la solució. De la mateixa manera, actua el pensament en la recerca de respostes a petites variables que s'acumulen en les capes ocultes de la realitat mental: allí són activades i poden despertar i materialitzar-se en experiències similars a les que podem trobar a la natura. Alguns exemples que exposa el matemàtic francès Jacques Hadamard els cita Roger Penrose, matemàtic destacadíssim d'ençà els setanta, a *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, per tal d'explicar com actua la consciència profunda en la revelació de determinats problemes matemàtics. La més cèlebre és la que va experimentar Poincaré, quan va veure que les relacions fuchianes eren idèntiques a les de la geometria no euclidiana. La conjectura va aparèixer, va esclatar en el seu pensament distret quan va posar el peu a l'autobús que l'havia de conduir a un viatge amb l'Escola de Mines. La revelació de Poincaré anava acompanyada d'una experiència de certesa absoluta, de *veritat*, que va ser validada matemàticament anys més tard. La revelació instantània de conceptes i conjectures matemàtiques que obliguen anys o, fins i tot, segles d'estudi, com en cas del Teorema de Fermat, per ser demostrades en el mateix llenguatge en què van ser enunciades és misteriosa, té quelcom de revelador i de difícil explicació racional. En l'àmbit artístic, tot i que la noció de veritat sigui objectivament diferent de la que s'empra en matemàtiques, la intuïció d'aquestes certes absolutes, d'aquestes il·luminacions que guien el bon camí, és



Un cercle buit i ple. La contemplació de l'herba seca situa la mirada entre simetries elementals i valors conceptuals. Col·labora Sebastián Majadas, 1974

habitual: aquest és el secret de la producció i la comprensió de l'art. El mateix Penrose recorda les seves experiències i les revelacions instantànies:

La conversación se interrumpió momentáneamente al cruzar la calle (...) durante unos instantes se me ocurrió una idea que luego se borró de mi mente. Cuando volví al despacho, recuerdo que tenía una sensación de júbilo, después de eliminar las propuestas inadecuadas, me vino a la mente la que había tenido al cruzar la calle (...) era la solución que había estado dando vueltas en el fondo de mi cabeza (...) Aparentemente éste era el criterio necesario... le llamé "la superficie atrapada" (...) más tarde me llevó mucho tiempo construir las líneas generales del teorema.³⁷

La inspiració no és una qualitat que es presenti sense la voluntat de trobar. Per tal que les respostes floreixin a la ment, cal situar-la, crear els criteris, conèixer els mecanismes i la disciplina; així, en el moment de la inspiració, la mirada sabrà reconèixer el compliment de la promesa. L'equilibri i l'estètica tenen un gran valor en les resolucions d'alguns científics. Dirac, per exemple, afirma de forma oberta que en trobar l'equació de l'electró (l'equació de Dirac), el sentit de la bellesa va intervenir en el gaudi de l'instant resolutiu. Allò que anomenem bellesa no és altra cosa que la presència harmònica de la realitat estètica, la geometria revelada d'un sistema que



Sacs d'avellanes. El nus de pedra, Castellvell 1995. Bronze , Tamany real

s'autoconstrueix i crea, amb la seva dinàmica, una referència autocontinguda. Qualsevol realitat possible presenta implícitament aquestes qualitats. L'observació i percepció d'aquest ordre revelat són rebudes com una mostra especial de la seva bellesa. Tots els creadors estan familiaritzats amb el fet de la inspiració, encara que alguns prefereixin anomenar-lo transpiració. A la pregunta que li van plantejar a Gabriel García Márquez sobre què feia falta per guanyar-se el premi Nobel de literatura, el colombià va contestar que calia treballar quaranta anys, vuit hores cada dia. No obstant això, hi ha dies més fèrtils que d'altres. Wagner explicava que, abaltint-se a les vores de Rin, va escoltar les modulacions repetitives de l'aigua, la seva repetició incessant a la imaginació. D'aquella experiència en van néixer les primeres frases dels Nibelungs. Dècades més tard, ja entrat el segle XX, les penetracions bàsiques

en la comprensió de la mecànica quàntica van ser revelades a Heisenberg mentre era de vacances, caminava, nedava i menjava sense cap activitat intel·lectual, lluny de l'ambient de la Universitat de Göttingen. La inspiració sempre es troba més enllà dels dominis de l'ego, sempre al marge de la voluntat racional o conscient.

Per algunes tribus primitives, els arbres, les pedres i les muntanyes tenien veus que eren escoltades en el període del somni. Els somnis constitueixen actes creatius al marge de la voluntat, són evocacions la natura que actuen de manera autònoma. Per als grecs, la inspiració era una gràcia que concedia Palas Atenea, la deessa nascuda del cap de Zeus. Res és del tot fora de la creença en les forces de la inspiració. Encara hi ha persones que esperen la influència de les muses per a escriure un poema d'amor o una carta a un amic.

La comunicació instantània també té característiques de revelació. Aquesta connexió amb l'interior del món físic és un fet comú a totes les persones i a tots els éssers vius. És la intel·ligència comuna a cadascun dels sistemes que troba punts de connexió, que els permet de comunicar-se, d'expressar-se i entrar en comunió. També podem pensar que és el substrat del buit material que actua subtilment entre les formes i els sistemes, posant-los en connexió. És la substància que ha creat tot allò que configura el món físic, que actua, que pensa sobre allò mateix que ha formulat. És possible que el discurs sigui pervertit des de l'inici i tot plegat una manera errònia de mirar el problema. Com ja ha estat advertit, però, aquí s'inscriu l'emmirallament causat per la necessitat de respostes. Sigui com sigui, alguna cosa ha d'ajudar-nos a pensar allò que no és pensat, a proporcionar forma a les *performances* de la cara fosca. Ajuda per viure, per pensar i per adaptar-nos al fons comú de les coses amb l'experiència canviant de la memòria: així ens veiem immersos en una revisió permanent, en una revelació contínua. Comunió espontània i reconciliació amb el món, com una mena sondatge del pla de la realitat profunda de les coses, on també queda implicada la nostra i on, cada dia, intenta trobar el seu lloc l'ànima humana.

1.23 Comunicació més enllà de la pell

La comunicació és un intercanvi d'informació entre dos camps de saber que interactuen en un moment determinat. És ja prou conegut que, com l'observador, la matèria en els estats quàntics canvia en ser observada. S'estableix, doncs, una comunicació biunívoca, que dificulta traçar línies de demarcació entre el subjecte i l'objecte, ja que tots dos es fonen en un joc de seducció i responsabilitat mútua. Aquesta teoria, poèticament expressada, pot aplicar-se a qualsevol àrea del saber, sobretot i especialment, a aquelles en què la

intel·ligència de la natura és implicada i no es comporta segons la lògica o els mecanismes de la racionalitat. L'art pot crear pensament als espais de la matèria buida com s'han creat disciplines místiques, filosòfiques i religioses. De fet, és el lloc ideal per a la inspiració poètica i per realitzar-hi l'aportació fèrtil que en ocasions elabora la intuïció. En aquests darrers anys, he cercat estèticament aquesta comunicació per portar a terme la consecució del pacte. Les possibles solucions globals que de vegades s'observen des de les arts o des d'altres activitats humanes, solen ser comunicacions instantànies, connexions amb el fons creador de la matèria, presències que en la lectura clàssica eren manifestacions en forma de revelació. Escriu Giulio Carlo Argan sobre la manera d'operar de Mark Tobey:

*La sonda de Tobey baja a un nivel mas profundo, al dinamismo psico-físico que es el principio vital común al ser humano y al universo. La pintura debe restablecer la armonia entre el uno y el todo, cuyo sentido y valor la civilización moderna ha hecho perder a los hombres.*³⁸

En el pensament zen, la manera d'actuar és fer-ho des de l'absència; la pintura i la paraula brollen des d'un escenari inabastable que connecta amb el substrat comú de la matèria. El surrealisme també va fer servir aquests automatismes per visualitzar el món màgic del somni i tot allò que era amagat a l'inconscient personal i col·lectiu. També van connectar amb les poètiques orientals i les imatges que s'oculten sota la pell de la realitat. Mathieu, amb els seus espectacles, accions deconstruint la pintura, també posa al descobert els mecanismes i la coordinació profunda de la ment humana: la pintura és el registre material d'allò que passa en un món immaterial, petites descarregues d'energia que operen en la ment. Les monocromies de Yves Klein de 1959 són propostes que fan del color una realitat intuïda. Klein deia que el

color permetia presentar i comunicar la immaterialitat del món. De manera semblant, però operant amb més calma, la pintura de Mark Rothko presenta com espai de frontera, com matèria en estat de presència furtiva, un escenari interior en el qual el color és quelcom més que llum. Lucio Fontana és més explícit encara; posa en comunicació els dos plans de la realitat: l'anterior, espai virtual de la pintura, el que contempla la mirada analítica, i el posterior, el que s'oculta darrera de la tela, el que s'amaga en l'interior de la matèria, el que només és perceptible amb els ulls de la sensibilitat.

Tornaré a descriure aquestes propostes estètiques. Ara, però, m'interessa continuar pel camí d'argumentacions teòriques on l'art no sigui el referent únic i exclusiu a seguir. Deixaré aquestes notes com els senyals que han de revelar que el camí és traçat tant amb les eines de la història estètica i artística, com amb totes aquelles idees que, des de qualsevol altra àrea del saber, puguin projectar-lo. En tots els processos de creació que siguin dignes de consideració, s'esdevenen mecanismes de retroalimentació de signes, de respiració d'un aire carregat de substància espiritual, d'acumulació de necessitat i saber. Petits senyals actuen els uns amb els altres i deixen ferides en el temps, s'acumulen a l'inconscient i, sobtadament, operen un canvi a la consciència. La nova realitat es presenta com una resposta a qüestions que s'amaguen mes enllà de la pell i, d'aquesta manera, la comunicació traça el trànsit d'altres camins. Els camins de la sensibilitat i el saber són sempre transitables i tots presenten escenaris de gran bellesa, però cap d'ells té un destí determinat; tots terminen en l'hàbitat de la incertesa. L'aventura del pensament en la recerca d'una veritat humana és una quimera; realitzar-la a escala universal és una utopia. El món fonamenta

contínuament els límits de la nostra comprensió amb les seves rèpliques i contrarèpliques.

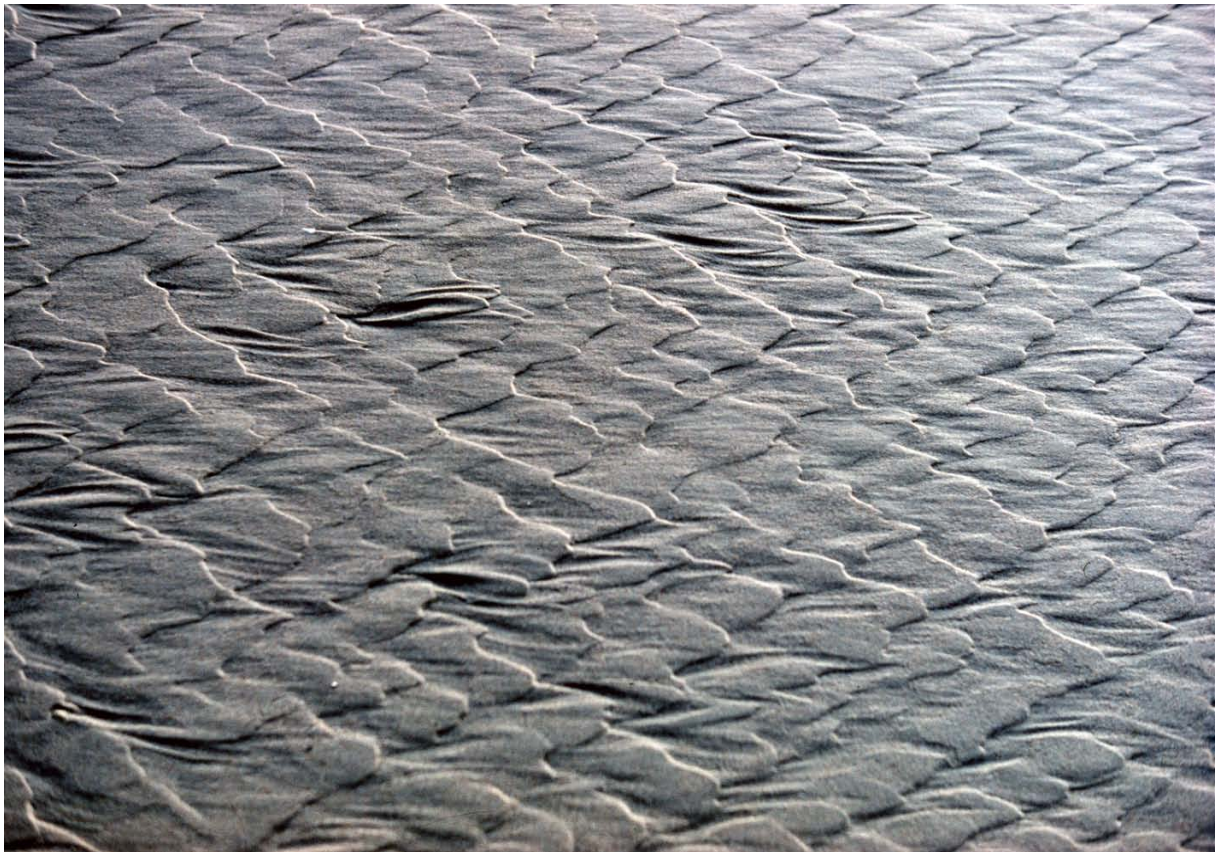
La configuració d'una consciència que definís la posició dels humans al món va ser iniciada a les palpentes, com passa molt sovint en tots els processos evolutius. El primer període va ser el de fragmentació de la realitat: un mirar-se-la objectivant-la, sense vincular-ne encara els fragments amb relacions causals. Després, com a conseqüència de la fragmentació i de les esquerdes, de la melangia d'un món homogeni, es van construir successives mirades de conjunt, fundades en els més diversos paradigmes. Ara, la proposta és la d'intentar cercar el rerefons espiritual, el mòbil de tot plegat, què és el que causa l'inici de l'existència. Al mateix temps, la humanitat ha de mantenir una lluita aferrissada contra la ruïna de la memòria, contra el desordre que es forma al pensament de manera contínua, contra el pas implacable del temps. Per a aconseguir-ho, la humanitat ha de deixar el testimoni de la seva estada en el treball que és el testament de la seva realitat mental. Aquests han estat els motius de la gran obra humana, el testament que ara ens permet de plantejar-nos l'oportunitat i la necessitat conceptual de tornar a la idea d'un origen que ens sembla perdut, però que en realitat és plegat encara a les coses. L'origen és present arreu, com l'aire, l'aigua i la terra. El motiu de l'art ha de tornar a ser la natura, repensar-la com una font inesgotable d'estímuls i reviure cadascun dels sentiments que exhala. Si cal, els haurem de descobrir per primera vegada, o inventar-los per necessitat. Al cap i a la fi, tot allò que fem és una producció il·lusionada d'allò que som, matèria i natura segrestada.

Ara sembla que la cultura és l'únic escenari on viu l'home, que el món mediatitzat de la societat, els mitjans de

comunicació i els informatitzats circuits electrònics, són les eines que ens permeten tenir accés a les xarxes d'informació. La cultura, per tant, ha d'entrar de ple al simulacre de poder que produeixen els circuits internacionals. Aquest mitjans han treballat de forma molt eficaç i, actualment, ens sembla que el destí de l'home és totalment en mans de la ciència i els signes de la natura ja són eines de passat. Però ara més que mai, la ciència s'ha plantejat una nova etapa, no del tot ajustada a la raó pura, en la qual tenen lloc altres formes de coneixement. Aquest desajust de la ciència l'obre a les mans d'una humanització. De fet, la teoria insensata plantejada per Feynman indica el comportament il·lògic de la matèria a escala quàntica.

La racionalitat occidental ha format la ciència moderna i ha creat també un grapat considerable d'interrogants que, de moment, no tenen solució. Per tal de respondre a les

demandes espirituals plantejades a l'època actual, hem fet servei dels mateixos mecanismes de la tradició intel·lectual d'occident, l'oportuna racionalització que correspon a l'època i el poder sobre la natura que això comporta. A occident la raó científica i el poder absolut, la veritat que d'ella emana, han substituït totalment la imatge de Déu i han creat una devoció quasi fanàtica en vers les seves consecucions. Però, de vegades, la ciència s'oblida de l'home i de la dimensió espiritual i sensible que projecta a cada acció i, sobre tot, del rerefons significatiu que extreu de la seva intuïció. El pressentiment també és una forma de saber, d'entrar en la memòria secreta de les coses: sempre s'insinua un saber que no és precisament racional. Cal observar en aquest sentit que, en el passat, aquest saber ens va dur a imatges similars a les que ara ens condueix la ciència. Moltes vegades ens sembla que l'autoritat que n'emana ens obligui a abdicar de la capacitat de rebel·lia, que ens haguem de doblegar exclusivament a les meravelles de la física, la genètica, o l'electrònica. Hem d'admetre



Orden natural. San Sebastián 1982. L'ordre, igual que el desordre, és patrimoni de la dinàmica del món. La platja de la Concha va quedar expressada d'aquesta manera. L'aigua, la inclinació, el vent, etc...



Excavació arqueològica a Mérida 1990. L'home cerca la manera d'ordenar el caos.

que per a resoldre els problemes de la diversitat, de les diferències i el rendiment especialitzat en la producció industrial, és ineludible la clonació, la repetició del mateix patró fins a l'infinit. Així mateix, sembla que en la seva fortalesa diposem la confiança i l'esperança d'un futur per a una humanitat terminal, que ja prepara l'artificial per a renunciar a la seva intel·ligència pròpia.

Tot meravellant-nos, cal fer la crítica d'algunes propostes que ara presenta la ciència. Cal recordar que, en la diversitat, la natura ha trobat el sistema més adient per a l'evolució de les espècies: en la biodiversitat la matèria ha creat multitud d'éssers vius que actuen els uns sobre els altres en un perfecte equilibri. De la diversitat neix també l'eina més eficaç per crear idees i solucions variades. De fet, la intel·ligència i la consciència humanes cerquen en la diversitat i, tot i que aquesta sigui responsable d'innombrables conflictes, hi trobem també les diferents maneres de viure, pensar i sentir. Especialment en la diversitat es troben les idees estètiques, les maneres de resoldre la producció artística i les mirades que hi projectem.

Justament, la perversitat del moment ens obliga, ara més que mai, a protegir la terra. El bressol de descans torna a ser la natura, i el funcionament equilibrat dels seus sistemes i *performances* és matèria d'estudi, tots ells ens han de fer pensar en les possibles solucions. Ara, precisament, que tenim un domini quasi demoníac sobre la natura, hem de tornar-hi amb la convicció que hi descansa la salvació de la base espiritual humana. De fet, tornar-hi és una imposició causada per l'actuació salvatge que defineix la nostra relació amb ella. A curt termini tornar és inevitable, ningú es pot sostreure de la seva pròpia natura: som natura clausurada pel propi pensament o, com deia J. Fautrier, som ostatges de la matèria que tan sols troba la llibertat en l'obra. Condició d'ostatges a perpetuïtat, però alhora que el pensament reflexiona i observa la seva presó condicionada, l'home s'adona que la natura és el seu suport i, fora d'ella, només és una mica de vent a l'últim segon de la vida. Les perversions del llenguatge han creat la il·lusió que l'home podia separar-se de la natura i trobar el seu destí en l'evolució tècnica i en la socialització del saber, surar com una substància aliena a la seva matèria i escapar del seu destí de natura segrestada. Aquesta és l'acció mística que se'ns imposa avui; actuar en el jo material com si tinguéssim la clau per a transformar-lo o, si més no, conduir-lo cap a un estat superior de la condició humana, és a dir, portar-lo al fons comú que presenta l'aliança amb la natura.

¿Porqué tomarse la molestia de escribir o de actuar si uno va a quedar engullido por la nada? La respuesta es: por que quien escribe, actúa, crea, o, en general, se interesa por las cosas -olvidándose de sí mismo-, no es uno sino lo absoluto que le posee a uno.³⁹

Pániker parla sobre ciència i mística i en el llibre *Filosofia i mística* estudia, en un capítol sencer, els corrents de pensament que ens porten cap a una visió sensible de la natura i la vivència d'una relació unificada amb el món. Pániker escriu que som a l'estadi postconceptual, que hem superat el període de la invenció dels valors simbòlics i, per tant, podem entrar en un període de lucidesa intel·lectual que ens porti més enllà dels valors místics del passat i ens situï en una experiència oberta i contínua.

Precisament perquè som animals postconceptuals, els humans podem rebre una dimensió nova de la realitat, sobretot des de la pràctica de l'art. És per aquesta qualitat humana que tendeix a transcendir la natura que l'home és un místic actiu i es troba en eterna contemplació de la seva condició de matèria segregada.

David Peat escriu a *Sincronicidad* que la naturalesa revela un ordre de plegament i desplegament comú a la ment i a la matèria. Peat recorda Pauli, que sostenia que, en el nivell quàntic, tota la naturalesa estableix una dansa abstracta.⁴⁰ La consciència comuna sobre la matèria i la mística és una qualitat que estem conquerint molt lentament, en un procés d'evolució que tan sols acaba de començar. A pesar de la ruptura amb la natura, de l'expulsió del paradís, ara podem arribar a ser més lluïdament místics que els animals preconceptuals. Ara, la raó i el seu producte, la ciència, obren escenaris fantàstics que poden ser ocupats per la nova sensibilitat. Aquest és el camí per avançar en una experiència integradora de l'ésser humà: aquí, la ciència i la tècnica jugaran un paper substantiu, ja que són els estris que il·luminen un univers que abans era somni revelat. Encara que aquests espais siguin les seves conquestes i l'art hi entri amb una funcionalitat espiritualment invasiva, no pas per això la seva contribució serà menys important, no pas per aquest motiu hem de pensar que el nostre paper serà subsidiari. Tot al contrari, en els espais que presenta la

ciència emergeixen noves realitats que exigeixen del pensament una interpretació estètica. Caldrà trobar en aquests espais el valor espiritual que hem perdut en la realitat mental, que ara, encara, se'ns revela com fantasia. Hem de pensar que el contingut d'una obra tan sols presenta un valor significatiu quan és ocult a la mirada, quan l'obra no pot ser llegida ni glossada amb paraules, quan l'obra no pot ser sinó contemplada amb els ulls de l'ànima. D'aquesta manera, la cara oculta del món visible és l'espai natural de la realitat estètica.

1.24 Resum parcial

Les teories modernes sobre la creació ens diuen que en els primers moments, en l'instant singular del naixement del món, quan la memòria de la matèria encara no existia i els conceptes d'espai i temps tampoc eren presents, tot era potencialment en el buit de la seva no assistència. En aquell moment, tot era implicat en el caos de l'energia creadora, però res era explicat, encara no podien manifestar-se ni les partícules més elementals, ni les distàncies ni el temps. El buit era una substància potencialment plena de matèria, però en el moment de néixer no tenia l'alè del primer plor: Déu va ser indiferent a la seva soledat, no va fer res en tota la setmana, ni en els primers milions d'anys, va esperar que les coses s'anessin fent totes soles. Déu ni tan sols va ser capaç de fer-se una cadira per a contemplar l'espectacle de la creació. El món va fer-se tot sol perquè aquesta era la seva condició primària d'existència; refredant-se lentament anava construint petits camps de matèria en forma d'àtoms, així s'escampava i es feia gran com les pomes creixen del nucli invisible d'una flor. L'univers s'estenia com un núvol en totes les direccions i es transformava en aquesta meravella que avui contempla la mirada humana, ell és la seva creació, com cada persona és qui elabora el seu pensament. Nosaltres, però, sí que hem fet la cadira per

a contemplar la creació del món; cada persona té a la seva ment una de les múltiples lectures i això és el que anomeno la realitat estètica.

La ciència presenta des de la física una visió paral·lela a algunes de les reflexions estètiques que intento endreçar en aquest text. Allò que D. Bohm anomena ordre implicat i ordre desplegat, és un concepte similar al que invoco, de vegades, amb les nocions d'immanències ocultes (R. Shendrake) o, en d'altres, forces dèbils (R. Penrose). En ocasions, afirmo que l'esperit del temps és imprès a la matèria (I. Prigogine) quan deixo que la successió natural sigui la responsable de l'acabat de les obres, un fet força usual a les ocultacions. També espero que les obres tinguin una resposta vinculada a les hierofanies (M. Eliade), una connexió misteriosa que participi a la reconciliació espiritual de l'home. Aquesta darrera noció és ben afortunada, però en el meu cas no espero una sensació determinada del fet, no és una epifania la que ha de revelar-se a la intuïció; és, senzillament, deixar que la memòria implicada en la matèria sigui copartícip de la realització de l'obra. Les coses que han quedat doblegades a l'interior de la matèria també queden a l'interior de l'escultura i amb això ja en tinc prou. Aquest punt de vista m'ha confirmat recentment algunes de les idees que havia estat treballant als finals dels setanta sobre les immanències ocultes, o la memòria absent de les coses. En el cas d'algunes de les obres que he realitzat, l'ordre implicat és la part conceptual de l'obra que queda amagada: no podia ser d'altra manera, ja que es tractava d'escriure, dibuixar o anotar sobre l'aigua, el fang, la terra, la pols, o l'aire, de deixar entre la matèria un missatge implicat de difícil o impossible lectura. En el fons de la qüestió, tot és un joc carregat d'ironia, un gest simbòlic que queda amagat en un món que ha perdut la capacitat de les lectures transcendents. L'art no és el més important per a mi. Sí crec, però, que és important viure amb la sensació que el pacte amb la natura és una manera especial de viure, de quedar implicat en la reverberació misteriosa que emana de la natura. Sento i penso que en la conducta de l'aliança viu ja

un ésser nou, aquesta és la millor manera de sentir la realitat estètica com l'alè dels dies.

A la vida humana, sembla que hi ha dues realitats contrastades: l'entusiasme que opera des de la intuïció i tendeix cap al retorn i la reconciliació amb el món creatiu del caos, i l'acció secularitzada que es mou des dels paràmetres de la raó i cerca l'ordre i la claredat del pensament. Personalment, crec en una tercera via, la que cerca el fonament de les coses en l'equilibri, la que no perd els referents de la realitat humana, la que es manifesta en el dubte o entre una i altra forma de saber. Amb la convicció ajustada a la seva expressió, sé que hi ha molts artistes que treballen en aquesta direcció i m'animo a encoratjar-los a trobar raons universals per fer de l'obra i la seva direcció l'expressió d'un equilibri estable amb la natura. Tinc el convenciment que les circumstàncies actuals d'apatia no són altra cosa que la visió enrareda que es veu des de la perspectiva del present: un dia o altre serem arrossegats altre cop pel corrent de la cultura, per les directrius clares d'un nou paradigma, i el sentit del pacte ens tornarà la reconciliació amb el món.

L'essència del primer moment, la creació i la memòria de les etapes successives en la seva evolució, han fet de la natura un misteri, un misteri ocult sota la pell de la terra, sota l'escorça de l'arbre, darrera el blau del cel. Si el nivell de consciència augmenta, si les capacitats sensibles desenvolupen tot el seu potencial, potser la humanitat haurà arribat a un nou estadi espiritual, a una visió més senzilla i transparent de la realitat. Segurament, si l'home conquereix aquesta nova etapa, l'art serà prescindible, ja que l'esperit humà trobarà el goig estètic arreu, en les fonts feréstegues de la natura i en la vivència i comprensió d'allò absolut que emergeix de les coses. La realitat estètica serà un fet espiritual que no necessitarà cap substitució ni cap representació simbòlica. En certa manera i des d'una perspectiva laica, serà possible una comunió real amb el sagrat, és a dir, una l'aliança espiritual amb la natura. Aleshores es podrà prescindir del propòsit teòric de L'anell de pedra i de les formes que configuren el ritual.

Notes al peu.

- 1 Bhagavadad-gītā, *capítol 15, vers 6.*
- 2 Battimo Gianni : *La aventuras de la Diferencia.* Ediciones Península. Historia, ciencia, sociedad, Barcelona 1990. p. 47
- 3 de Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas,* Alianza, Madrid, 1989, p. 205.
- 4 Bronoswsky, Jacob. *Los orígenes del conocimiento y la imaginación,* Gedisa, Barcelona, 1981, p.65
- 5 Albrecht, Hans Joachim. *Escultura del siglo XX,* Blume, Barcelona, 1981, p. 163.
- 6 McLuhan, T. C. *Cathédrales de l'esprit,* Éditions du Rocher, Lonrai 1996 p.24.
- 7 Coelho, Paulo. *El alquimista,* Planeta, Barcelona, 1999, p. 138.
- 8 Popper, S. K. *La responsabilidad de vivir,* Paidós, Barcelona, 1995, p. 39.
- 9 Sheldrake, Rupert. *La presencia del pasado,* Kairós, Barcelona, 1992 p. 23.
- 10 Peat, David. *Sincronicidad, Puente entre mente y materia,* Kairós, Barcelona, 1985, pp. 219-220.
- 11 Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto,* Anagrama, Barcelona, 1993 p. 88
- 12 Ibid. p. 89.
- 13 Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte,* Alianza, Madrid, 1987 p. 35.
- 14 Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente,* Paidós, Barcelona, 1990 p. 87.
- 15 Ibid. p. 83.
- 16 Viladot, Guillem. *Pa de pardal,* Poesia Completa I, Pròleg de Joaquim Molas. Columna. Barcelona 1991 p. 37
- 17 Adorno, T. W. *Minima Moralia,* Taurus, Madrid 1987 p. 63.
- 18 Rubert de Ventós, X. *El arte ensimismado,* Anagrama, Barcelona, 1963, p. 23.
- 19 Celaya, Gabriel. *Poesía urgente,* Losada, Buenos Aires 1977 p.116.
- 20 Rousseau, J. J. *Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres,* Alianza, Madrid, 1994, p. 211.
- 21 Touraine, Alain. *Crítica de la modernidad,* Temas de Hoy, c, 1992, p. 39.
- 22 Pániker, Salvador. *Filosofía y mística.* Kairós, Barcelona, 2000, p. 127.
- 23 Savater, Fernando. *El valor de educar,* Ariel, Barcelona, 1997, p. 39.
- 24 Cioran, E. M. *La caída del Tiempo,* Tutsquets, Barceona, 1993, p.12
- 25 Richter, Hans. *Historia del Dadaísmo,* Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 62.
- 26 Heròdot. *Los nueve libros de la Historia,* Orbis, Barcelona, 1982
- 27 Gombrich, Ernst H: *El legado de Apeles,* Alianza, Forma, Madrid, 1982, p. 43.
- Referencia citada per: Cayo Plinio Segon. En *Historia Natural. Libro trigesimoquinto* Visor Libros, Madrid 1998 p. 1095.
- 28 Hierro, José: *Antología,* Visor, Madrid, 2002 p. 232
- 29 Ibid. p.36
- 30 *Nosotros somos una parte de la tierra,* Mensaje del Gran Jefe Seattle, Hesperus, 1994.
- 31 Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano,* Labor, Barcelona, 1998.p. 91
- 32 Lipovetsky, Pilles. op. cit. p. 46.
- 33 Gablik, Suzi. *¿Ha muerto el arte moderno?* Blume, Madrid, 1987, p. 31.
- 34 Benedetti, Mario: *Inventario Tres,* Rincón de haikus 1999 Visor, Madrid, 2003. p. 164
- 35 Zambrano, María. *El hombre y lo Divino,* F. C. E., México, 1993, p. 113.
- 36 Ibid. p. 110.
- 37 Penrose, Roger. *La nueva mente del emperador,* Mondadori, Barcelona 1991 p. 52.
- 38 Argan, Giulio Carlo. *El arte Moderno,* Fernando Torres, Valencia, 1970, p. 730.
- 39 Pániker, Salvador. op. cit. p. 33.
- 40 Ibid. p. 26.

