

Anell de pedra
La realitat estètica

Rufino Mesa



Capítol VI

Anell de pedra

Las siete sillas de Mérida, Mérida, 2001. Granit de Quintana de la Serena i bonze. 820 x 150 x 150 cm. (Cada unitat)

VI Capítol

A l'últim capítol presento les memòries d'una època de formació i treballs com escultor, també feines experimentals: accions personals sobre temes que tenien motivacions especials quan les vaig fer. Van ser pensades en períodes més o menys llargs i sempre tenien una excusa existencial. L'objectiu d'aquestes accions era el de treure experiències enriquidores, algunes de les quals vaig realitzar en el conjunt de la sèrie de les ocultacions. Configuració de propostes conceptuals que han estat importants per les conclusions de la tesi i, també, per l'evolució del treball personal.

La paraula i l'acció són presentats com el treball d'escultor a La escultura sin nombre, la Capilla turkana i altres obres dels últims anys. El resum parcial d'idees que han estat presentades a les accions i a les obres formen aquí una sola unitat; és la manera de configurar la vida personal la que ha motivat gran part de la feina feta. Atesa la meva realitat bilingüe, alguns textos els presento en castellà, llengua que faig servir normalment.

6.0 Palabra oscura

Acabo d'escriure unes paraules sobre una planxa de fang, el pensament està situat en *L'anell de pedra*, en l'aliança amb la natura, en el somriure de la terra que acabo d'escampar entre les roques del mas, en l'aigua que he d'arreglar per fer d'aquesta terra seca un jardí fèrtil. Després d'escriure-hi, l'he doblugada diverses vegades i torno a fer el mateix, sempre ho faig mantenint el flux de les idees i el procés sembla que no ha d'acabar mai. La massa tova reposa tranquil·la sobre la taula. Amb força actuo sobre aquella superfície pura i plana i amb un rodet de fusta faig pressió al material fins a convertir-lo en una làmina prima. Sobre ella actuen els pensaments en llibertat, flueix l'alè que s'acumula a la gola com una queixa. Diposito els batecs del cor, descansen els estats de l'ànima i allí queden, per sempre en repòs, adormides en l'ombra fosca del fang. Sí, allí queden ocultes a la mirada, tancades en unes urnes negres, paraules ocultes en el laberint del caos, sempre a les fosques en el cercle infinit de l'etern retorn. Cada acció deixa el seu testimoni sobre la superfície de la matèria, cada senyal queda misteriosament ocult a la nostra comprensió, però la realitat hi és present i allí dormirà per sempre com un déu invisible suspès en el buit. Després de l'acció del temps, del rodet sobre la seva superfície, el fang sempre presenta la seva cara plana i receptora, sembla que tornem a iniciar la història des del no-res; però no, no és pas així, alguna cosa ha passat, dins del fang i dins meu. La realitat s'ha transformat, jo no sóc el mateix després de cada acció. Aquesta ha estat una confessió i una comunió pagana, el fang sempre em demana continuar amb aquella història que acaba quan el rodet ja no pot escampar més la matèria, quan l'aigua s'ha evaporat i jo desisteixo en la lluita. Aleshores faig una altra caixa i situo el camp conceptual en una perspectiva diferent. I així sempre, entre la



Palabra oscura. La Comella, Tarragona, 2002. 6 peces, bronze, fang i altres materials. 60 x 30 x 30 cm.

incertesa d'un món que s'escapoleix entre les mans i el batec d'una realitat estètica que no té entitat material si no és exclusivament com a suport de les idees.

Ara faré un parèntesi per a dipositar entre tenebres la queixa dels ulls que veuen en la foscor i, ja cecs, deixen una lletania dins les urnes de coure. El sol les il·lumina per dins i així estaran uns dies, apuntant al bell mig del cel com canons que disparen sense descans. Sis han estat les intencions i en sis recipients han quedat perdudes com el vent entre les fulles dels arbres; l'obra s'ha acabat i el pit s'ha alliberat d'una càrrega, com aquell que es desempallega de la prova que l'inculpa. No obstant el fet extraordinari i haver acurat les idees amb bona voluntat, l'obra és una taca en la memòria, un fet carregat de perversió; no obstant les contradiccions que desplega, em faig totalment responsable de tot allò que pugui esdevenir-se com a conseqüència de l'acció. Un raig de sol en captivitat, una mirada al cel blau de la mediterrània, el perfum de l'alzina, un grapat de queixes i el bordar

d'Argos, un gos més negre que l'ombra més obscura, han quedat atrapats en el territori de l'oblit i jo en sóc el culpable. Els tubs miraven el sol, ja fa uns dies que han caigut per terra, el suport era feble i el temps és inqüestionable. Els he tornat a ordenar en forma de cercle mirant el cel i reben la pluja. Així han estat una setmana, després els he tombat formant una composició radial. En aquesta última versió he fet servir com a centre una estructura en espiral que vaig fer amb pedres al terra. En ells s'han dipositat les queixes, les pregaries i la soledat; la pluja, el vent i les hores; ara tan sols resta tapar les entrades. És el mes d'abril de 2002, fa més de cinquanta dies que els recipients s'omplen i encara no sé quin serà el seu nivell final; així és aquesta feina tan plena d'incertesa i melangia. Aquestes han estat les queixes i les pregàries d'un temps de rehabilitació, de recuperació de forces per a treballar.

En aquest espai teòric ja he fet algunes obres com ara *La memòria de l'aigua*, *Testament de Caín*, *Espai pal () bra*,

Tempo, Alè, l'esperit del temps i d'altres. Ara desitjo centrar-me en aquest assaig, *Palabra oscura*, reverberació sonora i gràfica de *L'anell de pedra*. No es tracta d'una visió panteista de la realitat, no és un món ple d'ànimes innocents, d'efectes xamànics, de forces ocultes; és un món on el revers de la mirada s'expressa amb tota la seva ambigüïtat i n' emergeix la vivència estètica. A l'últim racó de la matèria, resta sola i eterna la memòria de la seva buidor, una substància que anomenàvem divina i ara l'escenari carregat d'energia on ballen imprevisiblement els neutrins i els quarks. Escriu María Zambrano:

El carácter sagrado de la naturaleza es su realidad misma, no desvelada por la mente humana. Los caracteres de lo sagrado son los caracteres de la realidad tal como la sentimos espontáneamente.

He de dir-vos que treballar de manera solemne en la cara oculta de la realitat estimula tant o més que la sensualitat de la matèria, que l'estètica per l'estètica, i proporciona tanta o més vitalitat interior que deixar-se endur per la seducció de les fantasies. Segons l'entenc, és més real aquest espai per veure l'absurd de la nostra condició que aquell que indueix a viure conflictes allà on no n'hi ha, aquell que amplia les formes plenes de trivialitat portades a la magnificació. Fa anys que em trobo a la mateixa cruïlla i no hi ha manera de sortir-se'n; l'aliança amb tot allò que és implicat en nosaltres és una quimera que em capté insomne. Sé que no necessito solucions passades: no em serveixen les presentacions de la seva qualitat ni la representació de la seva aparença. Resumiria tot el treball de les darreres dues dècades en la creació d'un manifest en silenci, un acte testimonial que ha pres forma en l'obra *L'anell de pedra* i ha quedat elaborat i enregistrat conceptualment a *Palabra oscura*. L'obra, finalment, ha pogut ser

instal·lada a *La Comella*, en unes condicions d'espai i material assumibles, i les reflexions queden amagades per sempre a les caixes que presento al museu de Reus.

En tot allò que faig no hi ha res d'estrany i, menys encara, d'extraordinari. Tot és senzill i transparent. Penso que les idees han de ser així, com les nits de la Mediterrània, clares i profundes. Escric un manifest sobre la pell de la matèria i allí no puc fer-hi correccions. En el més absolut dels silencis em revelo a mi mateix, em faig a mi mateix i sóc testimoni d'una realitat que es presenta sense censura. Allí faig l'ofrena directa del desplegament de les imatges interiors. Les paraules que forma la matèria tornen a ella. Allò que no puc oferir als altres sense perversions i confusions ho deixo anar com l'alè que s'escampa suaument en un forat. En ocasions em fa la impressió que tot plegat és un acte de prepotència, una de les cares de la supèrbia, una manifestació de la soledat que cerca el seu destí en el no-res. En d'altres, però, penso tot el contrari; aquí, sobre el fang, no desitjo cap glòria ni cap plaer que no sigui el que directament em proporciona el meu treball, aquí no necessito cap reconeixement si no esdevé per mitjà del flux de les idees que emanen de la ment i s'enregistren a l'instant: sobre la matèria tova no necessito cap tutor que avaluï el que estic pensant. Les coses mentals són així i així queden sobre l'ànima plana del fang.

Aquestes reflexions són de fa uns quants anys, concretament de l'inici de les ocultacions, del retorn a l'època en què valorava el concepte per damunt de la forma. Llavors vaig revisar els treballs i les experiències que havien quedat en el calaix i vaig decidir que havia d'aprofundir en allò que era una constant en les intencions de recerca. Els assaigs a les pedreres, les fites, les portes, les finestres, les coves, les reflexions sobre l'espai i sobre el temps, les estructures i l'expressió de la matèria van portar-me cap a la sèrie de *Cultura de restos* i, aquesta, a les *Ocultacions*. Aquesta última tenia ja un precedent a *Breve introducción a la teoría del escamoteo*, obra d'inicis dels

vuitanta que va prendre les formes dels llibres. Com acabo de reconèixer, un dels aspectes que encara pesa en el meu ànim va ser la trobada amb Oteiza. Recordo que ell parlava amb una gran energia i jo escoltava amb gran atenció, per un instant vaig pensar que tots dos teníem coses en comú, però a l'inrevés. Poc temps després va anunciar que havia conclòs la seva obra com escultor, que deixava l'escultura per passar-se a l'arquitectura. Fa pocs anys que vaig entendre aquesta decisió, concretament quan vaig fer la sèrie de caixes sobre les renúncies. Hi ha molts punts de contacte: ell estimava els materials perdurables, jo també; ell valorava l'espai buit en les caixes en obrir-les, jo les ompló de paraules i les tanco; ell va concloure el seu treball d'escultor presentant idees, jo vaig renunciar a fer formes tot ocultant-les. La polèmica era part de la seva vida, en el meu cas, el silenci i el treball de taller m'han omplert el magatzem d'obres, aquest és també el rostre de la *Cultura de restos*. Diu Mario Pernicola:

Restos son las obras respecto a lo más importante y esencial que es la situación, la idea.1'

Ara penso en totes aquelles coses i crec que allò important no és mai visible, no s'arriba al misteri obrint l'escultura, més aviat s'hi arriba tancant-la en ella mateixa. Anys més tard vaig veure obres d'Helio Oiticica a la Fundació Tàpies i vaig trobar una relació formal directa entre els Bòlids plens de coses, terra, colors minerals, mocadors de seda, fotografies, formes i recipients en metamorfosi, i les caixes buides abans esmentades. Aleshores, em vaig adonar que treballava sobre un discurs que no estava acabat, que mirava en la mateixa direcció que altres autors: el pensament és una cadena relligada d'històries que passen d'uns als altres i les aportacions són sempre variacions subtils que il·luminen la mateixa idea. Els minimalistes, més concretament Donal Judd



La forma, la matèria, els canvis d'estat i la intenció a la mirada. Intervenció d'autor anònim a la Rambla de Barcelona. 1973

i Sol Le Witt, també van treballar el tema de les caixes i he de confessar que són les obres que més m'han interessat, motiu pel qual sempre m'he distanciat formalment i conceptualment del minimalisme, però no de la seva resposta estètica.

Veritablement, un dels moments intensos dels jocs d'infància és aquell en el qual dos nens fan túnels al terra o damunt d'un carretada de sorra. Dos nens, un per cada costat, treuen el material, s'ajupen i observen com l'espai s'obre a cada mil·límetre. Amb un cert defici, les mans es troben al mig en un esclat de joia. Treure la matèria lentament fins sentir la mà de l'altre que es belluga entre la terra i agafar-la com si es tractés d'un ésser que feia segles que era absent, o que esperava l'arribada de l'altre.

Ja en la vida adulta, és una imatge freqüent als mitjans de comunicació la trobada dels treballadors de les dues parts del túnel. Aquesta va ser la festa més sonada de les que es van celebrar en motiu de la construcció del túnel sota el canal de la Mànega. Veiem com, des de perspectives

diverses, els forats tenen una significació especial i ens posen en contacte amb situacions que ens omplen d'entusiasme. Quan es parla dels forats negres de l'univers còsmic, tot sovint des de l'emmirallament, allò que més ens sedueix no és la seva infinita capacitat de xuclar-ho tot, sinó la possibilitat que tinguin una sortida per l'altre costat de l'univers. La finestra que té accés a un espai semblant és quelcom que s'escapa a la nostra comprensió. Si és tancada, tot és possible a l'altre costat dels seus porticons, fins i tot que hi hagi una altra finestra amb les mateixes característiques.

La reflexió artística és paral·lela a la que es fa des d'altres disciplines i sempre he cregut oportú arribar a l'art fent un tomb al seu voltant, observant els fenòmens des d'altres angles. Si l'interès d'algunes obres ha estat l'ús de l'espai, la recerca l'he fet a la natura, en l'observació de com les plantes, els animals, l'aigua o el vent fan servir-lo. La recerca també ha estat acció directa, he influït en les seves transformacions: els processos experimentals han estat enriquidors. Les reflexions sobre espais o en espais m'ajudaven, posteriorment, a aclarir les idees per solucionar determinats problemes de l'obra. Si el motiu era la realitat, el simbolisme, la vida o la mort, cada un d'aquests temes obria camins per enriquir-me en els comportaments de recerca. La finalitat sempre ha estat prendre possessió del meu entorn, portar-lo a una mida personal, comprovar aspectes que em lliguessin íntimament a nivells no convencionals. Les coses, les persones i les relacions mútues que entre elles es desprenen han estat la part més difícil d'entendre, han estat la causa de moltes de les angoixes i és per aquest motiu que el mot realitat ha estat sempre present com una vibració invisible. El meu interès era forjar una idea clara sobre el funcionament de les coses i, especialment, sobre l'art; propòsit innocent, ja que comprovo dia rera dia que l'art s'enterboleix i que la seva substància és amagada darrera de les intencions més variades.

En el camp de l'estètica és des d'on més s'ha treballat el valor simbòlic del buit. L'escultura, la pintura i, fins i tot, el concepte han estat les claus més significatives de la interpretació espiritual del món. Naturalment, la interpretació és troba des d'una visió interior, sempre pressentida i, només en ocasions, sentida i evidenciada. La percepció de les immanències que es presentaven de forma directa a la cova no eren una invenció, eren una evidència física que rebia de forma directa i que la meua capacitat intel·lectual encara no és capaç d'interpretar. Això no exclou que el fet comunicatiu es manifestés com a conseqüència de la trobada entre un emissor (la roca i la gravetat de la muntanya) i un receptor (jo especialment motivat), que procedien en una acció conjunta d'alta sinèrgia.

6.1 Construir idees en la frontera

L'art conceptual va esclatar a Catalunya justament en els anys que jo vaig estar a la *Escuela Superior de Bellas Artes*. Entre les tendències diverses que es donaven, les més usuals van ser la del llibre d'artista i el Mail Art. Personalment, no tenia cap intenció de treballar en aquesta direcció, però les casualitats van obrir una porta especial per treballar a l'ombra de les tendències i realitzar processos experimentals que han estat la base de les ocultacions posteriors.

Un diumenge a la tarda que passejava per la Rambla de Barcelona, un grup d'alemanys se'ns van acostar a demanarnos ajuda, per solucionar un problema que tenien al cotxe. Com era festiu i els tallers de reparació eren tancats, els vam portar a sopar i a dormir a casa. Un d'ells era Hubert Kretchmer, un estudiant de belles arts a Munic que, anys més tard, va ser un dels productors de llibres d'artista més importants d'Europa i ara en té una de les millors col·leccions. Amb Hubert vam consolidar una amistat que encara és activa. Últimament, 1993 aproximadament, va estar

a casa i va explicar-nos els problemes que li havien sorgit amb els llibres d'artista. Els costos de producció l'havien portat a la ruïna i es veia ara amb un magatzem ple a vessar de llibres que ningú volia comprar.

Els llibres d'artista van ser una de les activitats que em va agradar fer; alguns llibres vaig regar-los-hi. Hubert, per la seva banda, va publicar una història molt senzilla sobre l'espai, el temps i el moviment. La història partia de les idees ja exposades sobre la realitat que tenien els presocràtics. Amb una línia recta creava una referència a l'espai que més tard passava a ser un espai tancat. La mateixa línia es feia tova i configurava un personatge de caràcter arrodonit amb més cap que cap altra cosa. La reflexió incidia sobre les transformacions de la realitat, la formació de la consciència, el sentiment religiós i l'acabament final com a matèria dispersada.

Altres llibres van ser: *Zabrepo*, *La cárcel*, *Edipo*, *Espacio-tiempo-acontecimiento*. *Propuestas para un diálogo metafísico*, *Ideas en disolución*, *Lectura de un palmo de tierra*, *Las canteras*, *Historia natural*, *El libro de los difuntos*, *Paleontología comparada*, *Sobre cenizas*, *Reflexions per a la construcció de la nostra casa* i, posteriorment, *Breve introducción a la teoría del escamoteo*, entre d'altres. Alguns d'aquests llibres s'han trencat, ja que eren de terra, o bé en el cas de *Breve introducción a la teoría del escamoteo*, format per totxos de fang cuits, van passar a formar part de les obres que rodolen pel taller i encara no han trobat un lloc per descansar. Sense el propòsit de mostrar-los a ningú, alguns dels treballs es van perdre, o la seva realitat era efímera, com és el cas de *Lectura de un palmo de tierra*, *Las canteras*, alguns dels esborranys de *Pensamientos de perro* i *Registros de calle*.

Aquest últim consistia a deixar les fulles de paper al terra, soltes pel carrer per tal que el temps, les petjades dels vianants, els cotxes hi anessin deixant escrites les seves empremtes i dipositant els seus rastres. Aquelles accions eren justificades

en un context en el qual l'art no era altra cosa que una reflexió sobre la realitat i el valor era present just en el moment de l'acció; res era més important que l'experiència. En aquest cas, la valoració incidia sobre les manifestacions que tenen una motivació dèbil, pràcticament sense voluntat: com passa amb totes les coses, allò que és possible té una raó de ser i, per tant, una qualitat estètica. En certa ocasió, J. L. Jiménez i jo vam posar una tira llarga d'un metre d'amplada de paper al semàfor que hi ha al final del carrer Jocs Florals i el carrer Constitució de Barcelona. Els cotxes feien frenades brusques i el paper va trencar-se a bocins, deixant una massa caòtica al seu lloc. En aquest cas l'experiència va ser frustrada, però recordo perfectament que vam comentar, *entre el caos no vamos a ninguna parte*.

En aquells anys, van interessar-me molts aspectes de la vida i vaig rebre informació sobre qüestions que semblaven



Un peix a la porta. Guerra del fletan. Castellvell, 1994. Bronze, ferro i pedra arenisca. 220 x 060 x 060 cm.

no tenir un fil conductor. Tot era una mirada encuriosida cap a les coses que m'envoltaven. Entre molts altres treballs dedicats a conèixer algunes particularitats de la natura, vaig fer un estudi sobre les estructures. Allò que més m'interessava era recollir informació amb la càmera fotogràfica. Vaig considerar que havia de començar per les coses més senzilles, les estructures elementals, però no pas des de la perspectiva d'un físic. El meu criteri havia de ser la consideració d'un escultor que desitja fer una reflexió sobre l'estètica i el compromís humà que ha d'assumir des de l'art per tal de construir-se un model de la realitat mínimament coherent. En el procés d'observació de les estructures, vaig recollir documentació interessant sobre les pedres, els arbres, els rius, l'aigua, l'arquitectura dels animals, les construccions humanes, les estructures dels animals vertebrats, etc. He de dir que tot això va quedar en imatges que ara són en desordre en les carpetes on estan guardades. No vaig treure'n massa conclusions, tot i que ha estat un material molt valuós per a les classes en el meu rol de professor.

El primer procés que vaig endegar com acció sobre les estructures va ser motivat per una escultura que vam trobar Jose Luís Jimenez i jo a la Rambla de Barcelona. Era una torre de blocs de gel encreuats, amb un cartell que deia "Quan els blocs es dissolguin tornarà la vida". El text feia referència a les tensions entre la Unió Soviètica i els Estats Units, amb les seves organitzacions respectives, l'OTAN i El Pacte de Varsòvia, que reunia en el mateix bàndol els països de l'altre costat del Teló d'Acer. La peça no tenia massa interès, però el procés de transformació del gel en aigua va despertar-me una curiositat especial.

Dies més tard, vaig agafar un glaçó i, amb la fricció i la temperatura de la mà, el gel es va convertir en aigua. L'energia del meu cos havia estat el motor transformador d'aquella acció. El sòlid s'havia esdevingut

líquid i el líquid, vapor, en un procés que m'introduïa de cop en els processos de transformació de la matèria. Jo era responsable i conscient dels canvis que s'operaven.

Anys més tard, aquest ha estat un dels exercicis que he proposat als alumnes en parlar-los dels sentits i, especialment, del tacte. Els feia agafar un glaçó a la mà dreta i una mica de fang a la mà esquerra. Les dues mans havien de fer pressió al material suaument, una per a desfer el glaçó i l'altra per a evaporar l'aigua del fang i deixar-lo rígid. L'energia del cos introduïa les variants tèrmiques i de pressió, i la mà era l'extrem sensible que enregistrava totes les variants del procés de transformació.

L'exercici acabava quan el glaçó es desfeia totalment. Després, els alumnes feien valoracions sobre les seves observacions i les sensacions produïdes: la fredor quasi irresistible a la mà dreta als primers moments d'entrar en contacte amb el gel i la textura suau i agradable a l'esquerra, en contacte amb el fang. Al final, però, l'esgotament a la mà que feia la manipulació del fang i la calor agradable i intens a la mà que desfeia el glaçó. Les sensacions s'havien canviat totalment de mà i l'experiència del gel havia estat una intervenció directa en la transformació de la matèria, però també l'apèndix sensitiu del rosari de sensacions que s'havien produït.

6.2 Els límits de la forma

Si recordem l'acció del gel a la mà, veurem com els problemes de forma són sotmesos a canvis constants i que, en certa manera, pel que fa als meus interessos, la forma no és tan important. En l'art tot és una qüestió de memòria i d'idees. El glaçó de gel podem definir-lo amb el significat de la substància de l'aigua i amb la qüestió formal del gel. En la substància de l'aigua hi ha tres línies d'observació a considerar, la física, la ideològica i la mirada que les barreja totes dues.



A la lluna i al sol. Acció: Maria Cavallé. En un puig pelat de Lleida. 2004

Si el glaçó el fem d'aigua (un significat humà elevat, aigua miraculosa, beneïda o santificada), tindrà un valor que va més enllà del que determina la seva qualitat material. Per exemple, per a aquells que tenen fe en Déu o en forces divines i ocultes, l'aigua pot exercir en ells una acció transformadora. Per tant, aquí és present un salt qualitatiu de la propietat de l'aigua.

L'aigua que conté simbòlicament part d'allò que l'home desitja, tot i que continuï sent aigua, els ulls la miren d'una altra manera; el pensament no es pot lliurar de la gravetat de la seva memòria. El component espiritual la converteix en fetitxe i sorgeix el desig de posseir-la o d'extreure un benefici d'allò que representa. L'objecte forma part important de les creences, per tant, també del registre que presenta el seu model de realitat. Per a les persones, la creença, la ideologia i el desig de compartir les experiències personals amb allò que és causa d'admiració i devoció, és la

particularitat que dóna sentit a un projecte social en la vida. Aquests són els signes d'identitat que configuren a una col·lectivitat.

Si l'aigua és contaminada, àcida, residual o senzillament bruta, per aquells que tinguin una consciència ecològica serà el principi del desastre; la matèria haurà perdut la part més important, la seva puresa. En aquests dos casos, la diferència serà ideològica o espiritual. En el cas de l'aigua contaminada, hi ha principis actius que afecten les qualitats de la vida i aquest és un canvi que cal considerar, ja que la seva repercussió és una agulla directa sobre la vida. Si es tracta de l'aigua de l'aixeta que el capellà ha posat a la pila baptismal, la qualitat la crea la intenció de la mirada, ja que l'aigua no ha canviat pas la seva composició; és la mateixa que fem servir per preparar la sopa. L'aigua, en aquest cas, encara que continuï sent dipositària de la mateixa substància, conté ara i

simbòlicament part d'allò que l'home desitja compartir. Aquí són els ulls dels que miren que canvien els valors. Amb la intenció, l'omplen de contingut i afecten de manera considerable la seva realitat estètica. El component diferenciador sorgeix del desig de gaudir de la presència del sagrat i d'extreure'n un benefici de purificació. Aquesta qüestió representa, en certa manera, compartir allò que forma part important del model de realitat personal. El model és format per la creença, la ideologia, el desig, etc. Compartir les experiències personals amb allò que és causa d'admiració i devoció és sempre un acte de comunió.

La substància física del glaçó canvia si hi afegim un edulcorant, un colorant o qualsevol altra substància soluble. La percepció del glaçó haurà canviat, però en gran part mantindrà la qualitat material de l'aigua. Tanmateix, el canvi del gel és conceptual si es tracta de glaçar l'orina, la suor, les llàgrimes o d'altres substàncies d'un esportista, polític, artista o científic, per exemple. Qualsevol persona que sigui motiu d'admiració o rebuig aportarà una interferència significativa en la matèria congelada. Imaginem un glaçó fet amb les llàgrimes de la viuda d'Espanya o bé, tot cercant un cas oposat, les llàgrimes que ploren les víctimes de la fam, dels que pateixen el silenci de la justícia o de la mà brutal del terrorisme. En aquest cas, el glaçó és part de la persona o persones que l'han produït i l'aigua forma part d'un conflicte de major transcendència. L'aigua deixa de ser aigua, encara que els seus components materials en siguin. En aquests exemples el glaçó de gel té un significat especial, la substància és més important que l'aigua i les transformacions possibles no afecten el seu contingut. Sempre que siguin recuperables les formes del glaçó, sempre que es tingui la certesa que allò és el que presenta la realitat de l'aigua, el seu significat no correrà perill.

Per a explicar les variants de la forma i els seus límits posaré alguns exemples que poden ser divertits i il·lustradors. La forma és

un fruit de la mirada que queda determinada per la funció estètica. Si pensem, però, per un instant, veurem com canvien les valoracions. Els milers d'escultures que van fer-se al segle XIX poden ser indiferents a les necessitats espirituals de l'actualitat, molt sovint proporcionen fredor i distància, resulten buides d'ànima i falsament virtuoses. En canvi, ens pot entusiasmar una pedra tallada amb tascons per Ulrich Rückriem o un dibuix imprecís de Josep Beuys. Els ulls evolucionen amb el pensament i la mirada atorga contingut a aquelles formes que són ja, potencialment, entre les nostres idees. Una forma pura, mínima, tallada i polida per una màquina és el fruit d'una idea que ara pot tenir molt d'interès. És possible, però, que esdevingui una forma morta en uns quants anys. Les formes no tenen un contingut estable, sempre varien i evolucionen així com varia i evoluciona el seu context.

Tornem a la forma de l'aigua glaçada. Un glaçó d'aigua de l'aixeta l'observador se'l mirarà segons les circumstàncies. Si és en una vitrina de congelació serà una altra cosa i si és en una copa de Whisky la percepció serà totalment diferent. Si és a terra o al mar, si és al tròpic o als pols, si té set i calor o fred i molta set, l'interès i la percepció canviaran segons les valoracions que es faci de la matèria en qüestió. La matèria sempre actuarà com si és tractés d'una substància inanimada i el valor sempre és relatiu a la necessitat que es tingui d'ella. L'aigua passa de forma natural del gel al vapor i de vapor a gel en milers de tones al dia i els ulls no veuen cap significació especial en un fenomen tan aclaparador com aquest. Normalment no atorguem cap significat a un tros de gel, si no és l'iceberg o rai de la salvació de la pel·lícula Rappanui o la massa d'aigua sòlida que va enderrocar el Titànic.

El glaçó, en desfer-se, abandona la forma, canvia l'aparença, però la matèria és la mateixa. En pujar la temperatura i transformar-se en un estat de vapor, el volum augmentarà i la forma haurà desaparegut com en un encanteri. Però si prèviament



Apócrifos I. Roma 1987. Acció de llançar una escultura al Tiber, Bronze, ferro formigó i documents.

hem tingut cura que les partícules no s'escampin, podrem reconstruir la forma una i mil vegades en un motlle de congelació. La matèria quedarà lliure dels seus lligams moleculars i la seva estructura haurà canviat, s'hauran separat els àtoms d'hidrogen i d'oxigen i vagaran per l'espai en un grau elevat de llibertat. Aquest és l'estat de la matèria d'entropia mínima, on moltes combinacions són possibles, però totes es presenten de forma caòtica. Si les temperatures baixen, les molècules tornaran a formar-se, a organitzar-se en forma de petites gotes i si arriben als zero graus, tornarà a formar-se el mateix glaçó de gel que havíem perdut davant la mirada. Els àtoms, però, hauran canviat de posició i les partícules també. Fins i tot podríem afirmar que no són els mateixos àtoms. L'aparença exterior, però, serà la mateixa i el principi d'incertesa haurà deixat un rastre en la memòria. El glaçó haurà tornat a la realitat de la nostra percepció, però canvis imperceptibles hauran quedat implicats en el procés. La forma tornarà a emetre tot un seguit de significacions, si aquestes li han estat assignades, i les petites variables no seran observades en aquest món nostre, com tampoc són perceptibles les partícules que l'òxid desprèn cada dia de la massa de ferro en una escultura de Chillida.

El glaçó és fet d'aigua santa, beneïda pel Papa de Roma o, encara més, per la mà directa del Déu de la Capella Sixtina. El procés de transformació serà el mateix que

he descrit en el cas anterior, les lleis de la física només entenen dues dreceres: és possible o no és possible. Abans de congelar l'aigua, haurem de perfeccionar el sistema i construir un recipient especial per a formar el glaçó amb les baixes temperatures, un sistema que admeti les dilatacions de la matèria en canviar d'estat. L'artefacte haurà de ser transparent i hermèticament tancat per evitar la pèrdua de cap àtom i, sobretot, per observar els canvis de la forma i els estats de la matèria. També haurà de tenir un motlle ocult en la part inferior de la vitrina (que pot fer de suport), per tal que l'aigua torni a adoptar la mateixa forma.

Naturalment en tot aquest invent cal comptar amb un mecanisme ocult, tan discret com sigui possible, que instal·li la peça al seu lloc.

L'ull mira encuriós el glaçó de gel en el fons del recipient. L'aigua beneïda (ara glaçó de gel) per la mà del creador s'abalteix en la seva santedat, descansa en una transparència opaca. La temperatura puja i inicia el procés de desglaçament, la santedat de l'aigua es desperta lentament com els arbres a la primavera o els animals que hivernen llargues estades. L'aigua es desfà... ja és desfeta! Ha quedat en l'estat més plàstic. Les molècules poden canviar de posició, ja que ara es tracta d'una matèria d'estructura flexible que pot assolir totes les formes del contenidor. Tots aquests canvis no hauran modificat les qualitats sagrades de l'aigua. Des de la mirada de la fe, res pot modificar aquesta substància, res varia les propietats d'allò absolut que han quedat



Piedra dolorosa. 1991. Marbre, ferro, oli i paraules. 120 x 062 x 038.

implicades. Amb ella i el seu poder simbòlic podem santificar qualsevol esperit pecador i redimir totes les seves angoixes.

La temperatura, però, s'eleva i l'aigua s'esdevé, lentament, en vapor: les qualitats sagrades arriben a la seva màxima esplendor, l'esperit s'ha fet present entre el perfum de les partícules de l'aigua, allò immaterial és precisament el vol lliure del concepte, pura idea sense cap forma i amb una matèria inaprehensible. La idea no necessita cap suport, respira tota sola i navega dins d'una ampolla com el perfum de París. Ara, l'esperit es manifesta en l'absència d'allò material, aquí el sagrat és present en la seva transparència, s'oculta en el revers de la forma i així descansa per sempre; la imatge del Déu de cada dia ha estat revelada entre les *performances* d'un glaçó.

La temperatura baixa i, lentament, el concepte torna a ser present, la roca profana torna a prendre forma, l'esperit es materialitza i el verb es fa carn, el sagrat torna a adormir-se al seu interior com una relíquia, una espina, un clau, un tros de roba, una falange del dit o un tros de la creu. D'aquesta manera, recuperem el glaçó i la memòria visible del sagrat, Déu es fa forma en una contingència tant o més complexa que les meves ocultacions, ja que es fa home visible en la forma d'un cub transparent... Totes aquestes transformacions de la matèria no han fet cap mal a la substància espiritual de l'aigua beneïda. La idea no és a l'aigua, sinó als ulls



Destilaciones y perfumes. Maqueta. Castellvell, 1989. Bronze. 25 x 11 x 17 cm.

que la miren. Amb les lleis de la física, l'energia passa a ser matèria i la matèria energia, tot plegat un llampec de llum que fa que la massa sòlida esdevingui alè dissolt a l'aire. Aquí la substància de Déu s'escapolia entre les lleis de la física quàntica i passa de la idea a la matèria i d'aquesta a la forma; tot plegat en plena llibertat i sense perdre cap qualitat important. Si tot s'ha entès fins ara, crec que és el moment de passar a l'última fase del discurs sobre la matèria, la forma i el contingut en l'escultura. Encara que sigui un joc irònic, hem de posar els sentits a l'aguait, ja que tot és pensat per a entendre les claus simbòliques de les ocultacions.

Ara el glaçó de gel és treballat per un conegut artista figuratiu que domina amb mestratge les arts de la representació. L'hi donem a Antonio López García per tal que faci l'escultura en miniatura d'un personatge singular. La realitza de manera virtuosa i la conservem en una petita cambra frigorífica de cristall transparent, per exemple, la que hem descrit abans. En aquest cas, el glaçó ha desaparegut, la matèria ha quedat tapada per la màscara de l'obra i, al seu lloc, ara hi ha una escultura de gel. La composició i l'estructura interna són les mateixes, però el que ara veiem ens transporta a la memòria i al valor de l'obra d'art, amb totes les implicacions que això comporta. La forma que determina l'escultura és més important que el material. El rostre del pensador de la teoria de la relativitat és més significatiu que el suport de la idea, desprèn més signes objectivables i fa ombra a la qualitat de l'aigua glaçada. Els espectadors ja no saben de quin material es tracta i, en aquest precís moment, això tampoc és important. Ara l'atenció queda paralitzada en la superfície de la representació. És vidre, cristall de roca, alabastre transparent, pedra de sal pura, plàstic? Com ja s'ha implicat, el retrat és d'una persona significativa en la comprensió de la realitat oculta en l'era moderna. Albert Einstein presenta sempre un rostre amable i ell és el receptacle de la il·lusió.

Com deia l'encàrrec recau a les mans d'Antonio López García (podríem posar l'exemple d'Antoni Tàpies, però és molt possible que ell no toqués gaire el gel i, com un demiürg, fes una creu amb el dit i deixés l'obra per conclosa en un instant. No trobaríem gaires diferències amb el cas anterior, la benedicció de l'aigua i la transmutació de la matèria; la mirada conceptual que prescindeix de la forma). Com s'ha anunciat, però, prenem un exemple contrari, una obra valuosa pel mestratge que implica la transformació de la matèria pel virtuosisme, per la seva precisió i per ser un retrat fidel d'Albert Einstein, el coautor d'aquest problema sucós, la relativitat de les coses, que ara em serveix per a presentar-vos aquestes anotacions. El retrat s'exhibeix luxuriós en la vitrina-màquina-de-transformacions que abans he descrit. El lloc, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (aquest darrer extrem potser caldria posar-lo en dubte; ara mateix, pel moment, és pràcticament improbable que una escultura de A. L. G. sigui exposada en aquest museu). Els espectadors contempen la perfecció del document tridimensional, el retrat, la seva història i tots els valors afegits, sentiments, admiracions, teories, etc. Allí estem tots inquiets, bocabadats davant d'aquella meravella transparent que recorda el kitsch més depurat.

Sense que ens n'adonem, un conserge engega la màquina i el gel inicia el seu procés entròpic: lentament les formes perden els perfils. Allò que es desfà primer són les arestes més fines, la imatge es desprèn del virtuosisme del detall, de la precisió i frescor. El temps li cau a sobre i l'envelleix per moments, però la forma aguanta encara una estona més; pel moment és la mateixa. Tanmateix, la sorpresa i desesperació dels espectadors augmenta, es pregunten què és el que està passant, alguns volen veure el principi d'una catàstrofe, miren a tot arreu i sembla que el món és aparentment estable al seu voltant, per tant, potser no cal alarmar-se. La temperatura continua pujant, però, i l'escultura marxa poc a poc. Han passat deu minuts i l'escultura ha desaparegut, no queden rastres de la forma, s'ha desfet i ha perdut totalment la seva presència, ja és memòria i record en la ment dels espectadors que ens trobem a la sala. Tot el rosari de valor de l'escultura és aigua, i la forma i les seves virtuts són una imatge a l'ombra de la



Personaje dentro de casa, Castellvell, 1986. Bronze, 50 x 27 x 18 cm.

realitat, una ocultació que emana certa melangia en la imaginació de les persones presents.

La matèria no s'ha expressat en la forma, ha estat indiferent a la imatge representada, l'escultor no l'ha considerada, pel que a l'exercici no ha estat implicada la substància de la matèria. El concepte de l'obra no contempla les variables de l'aigua beneïda, però encara poden passar moltes coses que en rehabilitin els continguts. La imatge és ara boira que esmicola la idea i, en la mirada incisiu de l'espectador, és una realitat absent que reclama preguntes. Els ulls que encara busquen la cara d'Albert Einstein i en l'amorfa presència de l'aigua queden absorts, cecs en contemplar que la realitat s'està transformant, que en aquest espai d'oblit la forma passa a ser memòria, records d'una obra. La màquina continua el seu procés i l'aigua es transforma en vapor igual que les fulles es fan fum en cremar-se a l'hivern. Els ulls dels assistents ja no tenen un lloc on posar-se, l'escultura ha desaparegut i el no-res ha ocupat el seu lloc. L'ocultació ha estat un fet estètic.

Tots marxen corpresos per la pèrdua de l'obra, l'espai es va buidant i, al final, només queda una persona en solitari. Schrödinger,

el premi Nobel de física, mira i remira la vitrina amb cara de circumstàncies. Es pregunta per qüestions que ja es va plantejar en el seu llibre *Ment i matèria*: què ha canviat realment? la matèria és encara la mateixa? Recorda, aleshores, que l'obra d'Albert Einstein es concretava justament en l'aportació de la teoria de la relativitat, que explica com el comportament de la matèria és relatiu a les circumstàncies en què queda presentada. Vist així, el problema no és tan greu, en el fons de la qüestió res ha canviat, són les circumstàncies tèrmiques les que han modificat el rostre d'un pensador en el brollar hipotètic del seu pensament. Ara l'obra presenta una realitat diferent, una naturalesa conceptual totalment distant del que era abans, però s'acosta a una realitat més propera al personatge que hi és representat. El pensament del científic és ara present a la vitrina en tota la seva complexitat. La màquina transformadora ha passat de la representació de la imatge del seu rostre a l'essència del seu pensament. L'observador solitari pensa que és greu que només quedin alguns ulls que puguin gaudir d'aquesta nova realitat en la que totes les transformacions del món són a la mirada. En aquest moment, Schrödinger pren una decisió important, mira enrera i troba que no és sol, que joestic contemplant les estratègies de les ocultacions en les transformacions de la matèria. Una nota d'humor ens fa còmplices de tot aquest joc de relacions imaginàries i la història podria ser interminable, com ho són les possibilitats de la ment humana.

Aleshores decideix fer-me partícip de les seves reflexions per tal que jo determini què s'ha de fer amb l'obra. La decisió és clara, l'he divulgada entre els alumnes i ara la deixo aquí com un fragment del concepte que faig servir de la matèria i la forma.

Per als ulls d'un físic, la matèria és la mateixa i la visió del món interior no ha canviat. Però el físic també és un poeta i mira l'home en la seva doble dimensió, la física i l'espiritual. El pensament del científic és ara present en la vitrina en tota la seva

complexitat: la màquina transformadora ha passat de la representació de la imatge del seu rostre a l'essència del seu pensament. Ara, un funcionari ocult (sempre n'hi ha un en cada situació de la vida) engega una altra vegada la màquina, que en lloc d'escalfar-lo, refreda el seu interior. L'aigua torna a glaçar-se lentament, els cristalls de gel configuren una meravella de colors invisibles a l'interior del motlle, poc a poc el rostre de l'home torna a tenir la seva aparença, un mecanisme invisible fa que quedi altra vegada exposat de manera luxuriosa en la vitrina de cristall.

Si en lloc de fer l'experiment amb el gel, el fem amb una escultura de bronze de Rodin o d'Henry Moore, l'aparell de transformació serà un gresol i l'operació i significat de les diferents presències seran els mateixos que en el gel. Només en canviarà l'última valoració. Rodin i Moore treballaven la forma i en ella quedava expressada la sensibilitat observada sobre la realitat estètica. La idea era subsidiària dels volums, de les línies, dels plans, de les textures i del tractament del material. Si aquest llenguatge perd la seva qualitat representativa, el resultat és la destrucció total de la forma i de la idea. En aquest cas, la presència d'allò que va ser, sols és, en l'anècdota, una imatge desdibuixada que resta vagant a la memòria. El gresol és l'espai de la mort i la resurrecció de les formes. Servint-me d'analogies vinculades a la creació, conceptes que ja he explicat en l'apartat que tracta l'ou, el gresol



Fosa común. Castellvell, 1986, Bronze, 45 x 22 x 24 (La Comella)

també és l'estat de la matèria a l'inici de les formes, la tomba de l'au Fènix i el niu de la seva resurrecció. Del gresol poden formar-se totes les coses possibles ja que, metafòricament parlant, és l'escenari dels canvis de la matèria. Quan el metall és líquid, també totes les idees i formulacions del pensament humà empetteixen davant els camins infinits que pressenten, ja que amb ells s'obren les portes de totes les realitats ocultes.

Quan a principis dels vuitanta vaig aconseguir fer-me una foneria al taller, l'activitat del treball va ser frenètica, les mans anaven molt més ràpides que el cap. Tanmateix, van sobreviure algunes reflexions, com ara aquesta:

Nunca había visto el poder del fuego como lo estoy haciendo ahora. El día que fundimos, un cierto nerviosismo se apodera de nosotros y cuando el metal está totalmente líquido y tenemos que llenar los moldes, noto la presencia de un espíritu extraño. En aquel momento la suerte está echada, nadie puede controlar los destinos del material, pero nosotros hemos hecho los caminos por donde podrá circular cómodamente y esperamos con impaciencia el momento de las sorpresas.

No és gens estrany que fes llavors la sèrie d'escultures sobre *Àngels o destil·lació d'animals invisibles*. Personalment, no he tingut un interès especial en la construcció de formes. Encara que les faig servir com a suport de les idees, el tractament del material sempre és molt respectuós i, en aquesta sèrie, l'espontaneïtat va ser una de les prioritats que vaig seguir. En tots aquests anys he realitzat escultures en les quals tenia cura de l'aparença externa i de l'acabat. De fet, d'una manera o d'una altra, sempre m'han preocupat, ja que l'obra és en les seves circumstàncies. Encara que conceptualment l'obra sigui oculta, la imatge que desprèn, la forma i el material de l'escultura són el seu continent. Admeto que s'associï el contingut a la imatge, o al medi, les circumstàncies, l'espai on es presenta.

Tots aquests elements, però, s'escapen al domini de les meves paraules i a la meua capacitat per intervenir com escultor. El treball es fa amb les mans, les intuïcions i les idees; totes aquestes qüestions formen una unitat indivisible. Per a mi la forma és secundària, és un contenidor com el gresol. De l'experiència amb la matèria emergeix el suport espiritual i el naixement de les idees. Últimament, la forma és una caixa que conté vivències; les meves experiències surten de l'acció amb la matèria com les formes surten de les *performances* del gresol. El valor conceptual s'elabora en les capses o sobre el mateix material que queda amagat, que queda dissolt en la foscor de la forma, com el glaçó de gel queda transformat en vapor.

En l'art contemporani, la construcció de formes ha deixat de ser protagonista de l'obra i des de l'art dada, passant pel conceptual, els happenings, el body art o el povera, s'ha menyspreat la construcció d'objectes



El que guarda llibres amb cura. Caltellvell, 1990. Marbre de Macael, ferro i bronze. 220 x 90 x 80 cm. Ara a La Comella.

formals. També s'ha de dir que les obres que fan servir la forma com a suport exclusiu de les idees són una fita important per significar l'art del segle XX. El minimal i l'art postgeomètric han deixat un bon patrimoni i les obres de Richard Serra, Eduardo Chillida, Henry Moore i Alberto Giacometti, entre d'altres, són una imatge clara del pensament modern.

6.3 L'espai de la mà i la forma resultant

Abans he comentat l'exercici amb gel i fang que realitzo amb els alumnes. El fang té unes qualitats extraordinàries, una textura i color agradables, plasticitat, un registre perfecte, és fidel als condicionaments físics com la pressió, la humitat, etc. La mà pressiona lentament el fang, que s'adapta perfectament a l'evolució de l'espai disponible. El fang és un lector de formes, grans i minúscules. És el registre perfecte de totes les petites geografies de la pell i els volums dels dits. En fraccions de segons, el registre ha estat perfecte, cada dit, cada depressió, línia o empremta queda enregistrat. El material té una noblesa indescriptible; fidel, sense massa resistència, construeix el negatiu de la forma que ara ens ocupa. L'espai de la mà ha quedat ple, materialitzat, registre fidel en positiu d'una acció voluntària. El fang ens dóna tota la informació sobre el positiu i el negatiu de les coses. Els ulls estan acostumats a observar les coses en la seva presència material, els volums, els colors, les arestes i plans, etc. Però són molt pocs els que tenen una mirada reversible i poden materialitzar i positivament l'espai tot mirant-se'l com a forma. Aquesta qualitat faria possible modelar l'espai com si de fang es tractés; així canviaríem el nostre registre de la construcció o deconstrucció de les formes. Si poguéssim donar un to especial a determinades proposicions de l'espai? Si poguéssim dibuixar a l'espai sense que les línies quedessin dissoltes? Si es pogués congelar les partícules de l'aire i modelar-les com l'escuma? Si aquestes formes tinguessin la qualitat de permanència i no

perdessin l'especificitat flexible de l'espai, el problema de la reversió caldria plantejar-lo com quelcom perceptible.

Si l'espai fos reversible als nostres ulls, podria ser treballat i modelat com una pedra o un tros de fusta. Podríem fer i trobar superposades escultures en l'aire, com si fossin holografies. El tema de la forma arribaria a nivells tan elevats de complexitat física que l'espectador tindria qualitats de percepció quàntiques. Com si fos un neutrí, l'espectador podria travessar les formes i gaudir d'una visió interna de la matèria, seria micro-observador, nano-vident i s'aproparia a les qualitats dels ulls de Déu. És molt possible que una mirada reversible de l'espai anul·lés la percepció i no trobéssim un fons on suportar les formes, que existeixen perquè hi ha un espai al voltant que és buit i amorf, sobre el qual es retallen. Sota la mirada del físic i amb les qualitats microvidents que he descrit, veuríem com les formes són àrees de matèria organitzada que prenen *sentit* en les nostres percepcions. La nostra atenció, el nostre pensament, dóna *sentit* a les formes concretes i estables. La resta és caos i desordre per a la nostra comprensió.

L'espai, com l'aigua, és massa dúctil: la seva plasticitat li dóna l'especificitat de les coses amorfes. La forma depèn, però, de la percepció; el glaçó de gel i el fang emmotllat a la mà tenen forma. Igualment, podem dibuixar a l'espai amb un raig làser i, amb procediments lumínics, els espais poden quedar configurats amb línies, plans d'ombra; també podem fer-ho amb les holografies. Així, les formes són a la nostra ment quan la percepció és capaç d'identificar l'objecte o el fenomen representat, si no n'és, assegurem que l'objecte és amorf o li donem una explicació aproximativa. Instal·lació, muntatge, escultopintura, vídeo-instal·lació, acció-art i, en definitiva, l'art en general presenten l'estatut d'allò inconcret.

La mà defineix la forma del seu espai, materialitza fidelment tots els detalls de la seva geografia. El fang ha substituït el buit i ara és ple, perfecte, immaculat i espontani. L'obra és conclosa. Fem un motlle cúbic

d'un metre d'aresta i fem servir com a material el metacrilat per a omplir-lo. deixem l'escultura de fang al seu interior i, quan el material sigui fregat, per un forat imperceptible, n'extraiem tot el fang dissolent-lo amb aigua. Ben rentat, el buit interior esdevé translúcid com el metacrilat. La forma és al seu interior i, en ella, l'espai de la mà torna a ser buit. El material transparent, com l'aire, anul·la les possibilitats de la percepció. La forma interna de la mà és el ventre de la peça. Escultura buida que exhibeix la seva forma feta d'espai imperceptible. El mateix procés el fem amb formigó, fent servir les mateixes proporcions. Buidem la forma de la mateixa manera. El buit de la mà és a l'interior, però els ulls no veuen més que un cub de formigó. La forma ha estat sostreta a la percepció.

Això mateix podríem fer amb altres materials i el resultat sempre seria idèntic. L'objecte existeix, però els ulls no veuen els espais a l'ombra de les coses, la seva



Mirada frontal. Castellvell del Camp, 1990. Marbre de Markina. 135 x 85 x 50 cm. La Comella, Tarragona

realitat oculta, i això ens condueix a un neguit insuportable, sobretot si intuïm que hi ha alguna cosa a l'interior. La forma oculta es converteix en idea, ja que tan sols amb el pensament es poden fer lectures d'allò que s'amaga a l'altre costat de la realitat que percebem. La forma escapolida és a l'interior, cridant el seu misteri, al ventre del formigó, de les pedres, de la terra. L'enigma de la cova no es resol en girar la mirada com suggeria Plató. Ara, sense respostes, la nostra pulsó és la de continuar foradant fins arribar a l'altre costat.

6.4 De la forma a la matèria

Potser l'escultor que ha tingut més influència en els últims segles ha estat Miquel Àngel. Situat al bell mig de la irradiació cultural d'Europa, Miquel Àngel va fer una obra directa sobre la matèria, que expressava les variables de les tècniques que feia servir. Els abrasius, les gradines, el punxó, el taladre per trepanar, etc. deixen rastres del procediment sobre una obra solemne i d'escala espiritual elevada. El mestratge alliberava la forma del bloc en dibuixar les proporcions en la vista principal i rebaixar la matèria, tot mantenint un control de tot el conjunt. Els acabats responen a estats de l'ànima; en la primera època, la racionalitat del moment fa que les formes expressin un virtuosisme i una cadència ordenada del sentit narratiu. En l'última etapa de la seva vida, la matèria s'expressa amb més llibertat, les formes queden atrapades en el temps i la presència del bloc i les eines emprades són protagonistes de les solucions estètiques. El que més m'interessa de la seva obra és la generositat de les expressions, la profunditat de la realitat que presenten i la força que contenen. Alhora, totes aquestes qualitats són a punt d'alliberar una càrrega emocional que és fruit dels equilibris entre les expressions i el tractament de la matèria.

Si Miquel Àngel va crear una estatuària que necessita de la totalitat del tema, del detall, de les formes i del registre de les eines, si el material és la presó de l'ànima

que habita dins de l'obra, Brancusi, per la seva banda, és un autor que renuncia a tot detall accessori. Les formes es projecten des d'un centre invisible i irradien en totes les direccions. Les escultures surten fora del temps, la matèria queda obnubilada i les eines, senzillament, no hi són. L'expressió queda en suspens i sembla que l'escultura hagi estat feta per una necessitat orgànica d'altíssima precisió. Brancusi m'ha ensenyat a prescindir d'allò accessori, a presentar una part del tema com la substància de la totalitat, a deixar que les reverberacions siguin una part important d'allò que es vol dir. Ell va renunciar a treballar al costat d'un gran escultor, a ser ajudant de Rodin, deia que *no es pot créixer a l'ombra d'un gran arbre*.

El cercle de l'aliança és relacionat amb el treball que vaig fer sobre l'ou i, des d'una posició diferent, amb el cap de recent nascut de Brancusi. El crani també s'expandeix en totes les direccions i les pressions són constants en la construcció de l'esfera. Brancusi construeix una forma compacta en forma d'ou per proporcionar-li una significació que va unida a *l'inici del món*. Deia Bachelard que la imatge esfèrica ofereix una visió òptima per concentrar-nos en nosaltres mateixos i proporcionar-nos una perspectiva pròpia des de dins de l'estructura mental. Podríem pensar també que l'expansió del pensament i la forma «expansiva» del cervell són una replica en petit de l'expressió de l'univers, una mostra més que som part implicada de les altres formes evolutives.

Trobar un equilibri correcte entre les diferents parts de l'escultura és molt difícil; un excel·lent gust equitatiu no garanteix la creació d'una bona obra. No obstant això, tendixo a pensar que l'equilibri de l'esfera és un estat de gràcia especial que caldria tenir més present. L'equilibri estètic, com el psicològic, conforma un estat especial a les coses i a l'esperit, ens presenta una realitat en repòs, unes planures immenses on perdre la mirada, un univers sense vores i sense angoixa; possiblement un món irreal, però tranquil·litzador als homes. Sigui com

sigui, cada autor cerca en un territori d'ombres el fil de la seva expressió i són tants els camins i tan fàcil perdre's que és admirable que algú trobi un lloc sòlid on recolzar l'ànima.

L'escultura minimalista va fer aportacions interessants, sobretot en el cas de Sol Le Witt i Donald Judd. Ells sí aconseguen una proporció equilibrada entre la presència del material, la forma i l'espai. Ells opten pel silenci de les parts, per eliminar el moviment, el clarobscur, l'asimetria. Qualsevol so estrident és eliminat de l'obra en favor d'una idea clara i concreta. Naturalment, en un espectacle de silencis tots els actors són igual de bons i dolents, les formes queden glaçades en un espai expectant i en un material que si no és pintat, és a dir, anul·lat, és presentat sense cap petjada humana. Ara faig referència a les caixes flotants de Judd, on l'asèpsia és part important del glamour de l'obra. Espais de silencis, matèria anestesiada que es presenta en unes formes dictades des de la raó. Segurament, el minimal amb la seva aportació conceptual i formal ha estat l'expressió més valuosa de la segona part del segle XX. La presència del material, la renúncia del referent i l'economia en l'expressió han format una gran estètica en l'art contemporani. Són obres que ens acosten a una vibració sensible per la seva renúncia a expressar; són conceptes que descansen en les realitats immutables de la geometria. Presentacions de la veritat que evoca una realitat absent on també les expressions són obviades. Valoracions expectants entre l'espai, les formes i la matèria, una trinitat hipostasiada que dorm en la fredor comunicativa de les formes pures.

Retornant als atomistes, Demòcrit, Epicur i, més tard, Lucreci, que afirmaven que només hi ha àtoms i espai buit i que la presència de les coses està lligada a lleis immutables però alhora plenes d'incertesa; el món esdevé una capsula de memòries que recupera constantment la seva fesomia. Aquesta és una explicació plausible, ja que

tota la matèria que configura una avellana és en transformació permanent i els nivells d'incertesa no ajuden a crear una realitat estable i previsible. No obstant això, veiem que l'avellana persisteix en la seva presència per una temporada més o menys llarga i que alguna cosa hi ha d'estabilitat en el sistema per tal que en pugui sortir una planta que encadeni el procés productiu de les avellanes i no pas de les ametlles. Sens dubte, estem davant d'una caps de memòries que irradia la seva incertesa en forma de varietats reproduïdes. L'art també és presoner de les seves lleis i observacions anteriors, és hereu de la seva història i ha creat el seu propi sistema reproductiu, com cadascun dels sistemes vius. L'espai és l'escenari de les presentacions de l'obra i podríem dir que l'obra és el lloc on apareix la realitat estètica. Si la forma s'apaga, desapareix l'emoció i no queda res a observar; la forma passa a ser un residu a la memòria, com l'escultura de gel. La forma desprèn certa lluentor de manera furtiva i, en determinades circumstàncies, deixa senyals que l'espectador pot traduir en veritats singulars. Les circumstàncies creades al voltant de l'escultura són mediatitzades per ella i, alhora, l'obra és interferida pel context, de tal manera que cal pensar que és el conjunt de relacions el que s'hi expressa. Tot és sotmès als jocs de les presències i les absències, al ritme misteriós de les comunicacions profundes. Com en la cova del Garraf, són les coses petites que s'ocupen de proporcionar cos formal al món que presenten; tot projecta informació i lluentor a la memòria de qui contempla. Així, en la vivència de l'obra, tot hi és implícit, ja que indica realitats pressentides, veritats obtuses. Allí, el ple i el buit es respiren com la substància que segrega l'univers que veiem, al cap i a la fi, una il·lusió que queda configurada en l'emoció. En aquesta percepció de realitats furtives, la forma és secundària i la matèria forma part d'un discurs en el qual les forces dèbils són la base de l'expressió.

Els codis que fem servir per a expressar-nos, els recursos per fer servir l'espai com a material sensible, encara són primaris, encara són intuïtius i sotmesos a principis estètics de curta durada. Són tan efímers els estils artístics com les maneres de fer servir l'espai. Són tan poc racionals les decisions que determinen la presentació d'una obra que cal confiar en altres maneres de saber. Són tan circumstancials les decisions que prenem sobre l'espai que encara hi és decisiva l'estètica de la forma i la plàstica d'allò aleatori. La forma i la matèria configuren la base del llenguatge plàstic, presenten en el camp de visió l'ampli ventall de propostes estètiques, configuren el rectangle blanc del quadre i presenten els objectes específics de l'escultura. El minimal es va configurar com una producció d'objectes que no significaven res, despullats d'organització significativa però no de formes ni de materials. Les obres minimalistes són part important del llenguatge tradicional, encara que no han igualat ni en força ni en proporcions l'antiga estatuària egípcia, les piràmides, els obeliscos, els pilons.

En general, a totes les escultures, l'aparició de la matèria és l'inici de la idea, ella és part determinant del llenguatge, és ella que desprèn les primeres significacions i descriu la voluntat de l'escultor. La matèria determina la duresa, el color, les dimensions, la permanència, la gravetat, el valor, etc. i l'artista s'identifica en un primer moment amb l'acció d'un demiürg, ell és qui la transforma i l'anima amb la seva intervenció. A l'escultura clàssica és clara la idea del demiürg; el marbre, el fang, el bronze es fa carn i expressió viva. És el cas que presenta la història de Pigmalíon i també el de Miquel Àngel en el moment d'acabar el Moisès. Aquesta no és una idea reveladora, no és una qüestió que porti res de nou, fins i tot en la celebració de la missa cada dia el sacerdot converteix el pa en cos de Crist i el vi en la seva sang, i ell no és pas un artista. El 1985, en el marc de la Nova escultura Anglesa, Michael Craig Martin va presentar

Un roure, una escultura que presenta un got d'aigua sobre un petit prestatge de cristall. En el catàleg de l'exposició *La nova escultura anglesa*, Craig Martin respon a una pregunta i assumeix de forma específica la funció de l'escultor demiürg.

Pregunta: Para empezar, ¿podría usted describir esta obra?

Respuesta: Sí, por supuesto. Lo que he hecho ha sido transformar un vaso de agua en un roble ya crecido sin alterar los accidentes del vaso de agua.

Transformar la matèria en idea ha estat una de les preocupacions de l'art contemporani, el povera, i l'art matèric en especial. S'ha de dir, però, que tota escultura transforma el material a la mirada de l'observador. Un cercle de pedres de Richard Long, per exemple, deixa de ser de pedres per a formar part d'una obra carregada de significacions tot i que el seu discurs sigui reduït al mínim. En desmuntar l'escultura, aquestes significacions desapareixen, reculen cap a les ombres del caos i les pedres tornen a ser una carretada de matèries sense cap valor significatiu. Quan Long va estar a Madrid per muntar l'exposició al Palacio Velázquez, m'explicava Pablo Rico que el taxista que els va portar li va dir: *-sap, jo tinc un autèntic Richard Long a casa; li vaig agafar una pedra d'una instal·lació seva, ja fa uns quants anys!* Long li va contestar: *- Vostè el que té és una pedra. Per tal que sigui un autèntic R. L. ha de tenir un certificat d'autenticitat del meu galerista.* En aquell moment el demiürg Richard Long va extreure la qualitat d'obra a una il·lusió mental i la va transmutar altre cop en pedra. Escriu Rolant Barthes que la matèria pot presentar diverses cares a la mirada.

No es la materia en sí lo materialista (una piedra enmarcada no es sino un simple fetiche), por decirlo así, lo materialista es

la infinitud de sus transformaciones; un poco de simbolismo conduce a la divinidad, pero el simbolismo perdido que regula el trabajo del artista lo aleja de ella. (...) La materia tratada por el artista no halla su lugar hasta el momento en que él la enmarca; la dispone, la vende.²

Pocs escultors han dedicat el seu temps a cercar una justa relació entre la matèria i la trobada simbòlica a l'espai. Potser l'obra d'Eduardo Chillida respon a la proposta de fer intervenir els dos elements de forma equilibrada, ell ho ha manifestat així en algunes ocasions. Trobar un equilibri, una justa relació entre els dos elements és la part més difícil en la creació d'una obra. L'espai és massa complex i abstracte, i la matèria i la forma són concrets i perceptibles. A les obres de Chillida sempre trobo massa presència de la forma, sempre em queda la mirada atrapada entre els ferros disciplinadament cargolats, i l'espai fuig per entre les esclatxes de la forma. La massa de ferro és tan potent que la mal·leabilitat i transparència de l'espai no oposa cap resistència, com si una mà potent donés cops contra el buit o les pinces d'una pala excavadora volguessin atrapar oli, aigua o cera líquida; sempre s'escolarien per les esclatxes.

En un moment de certa desil·lusió, on tot sembla confós en les accions i les paraules, en les estratègies i el glamour d'algunes personalitats, jo aposto per seguir viu, per mantenir-me actiu. Tots els propòsits que sempre m'han ocupat en l'escultura els estic realitzant en silenci i en el ventre ocult de les pedres. És la sèrie de les ocultacions la que m'ha definit un espai on fer determinades actuacions. Si els propòsits de les accions queden perduts en la foscor, en el revers de la realitat, és una qüestió que pel moment no desitjo plantejar-me. Moltes vegades, a l'hora de fer les accions dins les escultures, en el ventre fosc o en la cara oculta de l'obra, penso en la part absurda del meu treball, en la pèrdua d'energia en

instal·lar les idees en un territori de ningú. Però a l'instant, o minuts més tard, m'adono que justament aquest és el territori on realment paga la pena treballar, on totes les potencialitats creatives i expressives resten intactes, com al gresol, com en el flux del gel i de l'aigua. Escriu Benedectto Croce:

Una de las cuestiones más debatidas en estética es la relación entre materia y forma o, como se acostumbra decir, entre contenido y forma. ¿Consiste el hecho estético en el contenido solo o en la sola forma, o en la forma y en el contenido a la vez?(...) Las palabras tienen el contenido que les queremos dar. Cuando por materia se entiende la emocionalidad no elaborada estéticamente (...) y por forma la actividad espiritual de la expresión. En el acto estético, la actividad expresiva no añade al hecho de la impresión, sino que las impresiones brotan de la expresión elaboradas y formadas. Reaparecen, por decirlo así, en la expresión como el agua que se filtra y reaparece la misma y a la vez distinta al otro lado del filtro. El acto estético es, por lo tanto, forma y nada más que forma.³

Des d'una mirada clàssica, la forma, estèticament parlant, és l'obra, la seva presència i materialitat, el color, les textures, les proporcions i la seva escenificació. El contingut és la força que emana de la forma, que té la virtut de produir canvis en l'estat emocional de les persones. Observem, però, el que ens diu José Luis Brea a *Las auras frías* sobre les arts del nostre temps, especialment en allò que es va anomenar la transavanguardia. Al decàleg ideològic sobre allò que ell considera prohibit escriu en el primer paràgraf:

La inteligencia de la obra nunca debe poder consumirse en el recorrido de su rala superficie, sino que debe atravesar el ejercicio de

una operación -¿acaso no somos duchampianos?- comprensiva por parte del espectador.

En aquest llibre, Brea indica camins molt interessants. El seu propòsit és justificar l'obra sense substància buida de misteris, de *duende*. L'obra pren forma en el valor que conquereix una vegada és posada en els circuits d'informació. L'art amb l'aura freda és l'obra sense capacitat d'alterar l'estat emocional de l'espectador. Però tot el llibre respira un cert dogmatisme, té l'esperit de finals dels anys vuitanta, on el poder de la paraula va instal·lar mols artistes del circuit en el llenguatge de l'anti-forma, tot generant una altra acadèmia-epidèmia. Al mateix temps, van arraconar artistes que encara són actius contribuint, en la soledat del taller, a la configuració de les idees d'aquest final de segle. En el mateix decàleg, en el novè punt, escriu Brea:



Finestra que mira en dos direcciones. Castellvell, 1998. Marbre de Markina. 280 x 90 x 70 cm. La Comella

9. En ningún caso debe considerarse positiva ninguna operación de retorno al orden, a formas académicas -y cualquier academicismo es negativo- de representación, o a la invocación del (estilo), la buena factura, la (cocina), o la calidad en tratamientos, de técnicas y materiales.⁴

Brea llença idees trencadores en un moment en què els expressionismes de la primera part de la dècada dels vuitanta arribaven a contaminar-ho tot, amb la intenció de ser escoltat per un públic universitari sense massa experiències pròpies en el camp de les arts i de reprendre el repertori ideològic de les formes fredes de l'art minimal o neo conceptuals. Actituds com les que ell proposava van generar certa contaminació artística i van ser una de les causes de la pèrdua considerable dels valors que l'art havia conquerit en el mercat i en la societat.

6.5 El buit actiu

Molt sovint a la història de la humanitat i, especialment, a les arts, s'ha donat una línia de pensament que ens situa en territoris propers a la presència del no-res, a una qualitat que emana de les coses però que vibra a l'espai com quelcom d'immaterial, qualitat misteriosa i poètica que, fins ara, hem associat al sagrat, però avui pot ser mirada des de la perspectiva de la comunicació física. Aquest fet, associat a l'acció creativa i al misteri, ha motivat alguns creadors en la direcció de les presències immaterials i de les necessitats espirituals que cerquen una reconciliació amb el seu substrat material. Aquests camins, que m'han animat a cercar en les immanències ocultes, en els espais carregats d'enigma i d'incertesa, són els que m'han menat a les ocultacions. Territoris no pensats, que parlen d'un món que no és nostre, per tant, un espai metafòric i ple d'energia creadora o de poesia disponible per a ser revelada, creada, pensada i presentada en l'obra. La revelació

del seu secret, la materialització real de l'espai amb el coneixement de les seves proporcions i els seus mecanismes, no suposa necessàriament una crisi de l'espiritualitat, ben al contrari, és als nous escenaris que hem de crear una estètica que respongui fidelment a les necessitats de l'home d'avui. Comparació potser gratuïta i eixelebrada, encara que l'home ha estat a la lluna i ha plantat allí una senyera de xapa simulant que la belluga el vent, la lluna no ha deixat de ser mirall de plata pels joves, un anell misteriós i romàntic que navega tot sol pel cel. Posaré un altre exemple més ximple, encara que ens trasplantin el cor no pas per això perdrem la capacitat d' enamorar-nos.

Segons l'entenc, aquest espai és el mateix que he definit en el capítol que tracta la realitat, l'espai buit, caòtic i ple d'energia de la matèria, que assoleix un ordre en fer-se poesia i realitat. En aquest espai, hi són potencialment totes les coses i del seu naixement continu flueix el món que es presenta a la mirada, per tant, al seu caos aparent són implícites les immanències de la nostra realitat. Allí són ocultes totes les possibles solucions i en neix un factor unificador que fa possible que les formes presents estiguin lligades per un rerefons comú, qualitat que queda com un ordre permanent en la resta de les coses. És una qualitat adormida però que s'activa en determinades circumstàncies. En aquest espai ple de hierofania tots els creadors volen treballar-hi, fins i tot aquells que es miren el món amb una riulla sinuosa, amb un excés de banalitat o bé amb una sospita justificada vers el món transcendent. Personalment, ha estat la lluita més aferrissada i encara que he fet moltes obres perseguint la conquesta d'aquest espai no tinc la fortuna d'haver assolit resultats exemplars. Sempre queda la sensació que la meua mirada s'ha quedat a la porta i no ha arribat més enllà dels propòsits. També ara, amb aquest treball, em proposo instal·lar en aquest espai l'anell del pacte o, dit d'una altra manera, escriure al seu interior el

testament de la silenciosa i permanent aliança. Com una ocultació més dispositiu en ella l'esperança d'un dia de reconciliació, d'equilibri i comunicació profunda.

Rilke escrivia que *el cor és l'espai interior del món*. Aquest espai que defineix Rilke és un immens habitacle on s'arxiva tot el saber al marge de les paraules, és la caixa daurada on es guarda tot allò que ha succeït, on el temps queda replegat sobre ell mateix com una fulla doblegada infinites vegades. És l'urna on la informació del passat i del present queda memoritzada i reverbera com l'alè de la matèria que batega eternament a la nostra psique. També, tal com explicava un conte oriental, és l'ombra misteriosa que s'oculta al nostre interior, el lloc on s'amaga Déu i on no és possible trobar-lo mai. És interessant observar que les diferents maneres d'anomenar aquest espai biblioteca no aclareixen la seva naturalesa; l'espai buit de l'interior del món, l'habitable ocult de Déu, l'ordre implicat a la matèria, la caixa negra o lluminosa de la saviesa... en definitiva, és una quimera que ens entreté insomnes a la nit en la recerca d'allò que ens ha de transcendir i que intentem descarregar en l'obra.

L'entusiasme i la passió són activats per una melodia mental que té un ritme excitant i que ens pot conduir a estats d'embriaguesa, a relacions místiques amb la natura i, per mitjà de la sensibilització, a la fusió espiritual amb l'univers a la manera que plantegen les disciplines dionisiàques. Així esdevé amb la música que, en el seu frenesí, ens porta a experiències integradores, a sentir en la pell l'alè dels símbols que parlen directament dels misteris i desvetllen l'anima òrfica que s'amaga a l'interior de cadascun de nosaltres. Però quan es pren consciència del simulacre del símbol, es cau en l'abisme del temps, que separa la vida i la mort i ens fa presoners d'un present etern. És llavors que s'entra en el joc de la creació i la cadena de representacions esdevé infinita, la interpretació musical només és el simulacre de la remor de fons de la matèria. El símbol és fora del temps i crida suaument des de la



Espacio minimo. Castellvell, 1989. Marbre de Markina i ferro. 160 x 150 x 150 cm. Col.lecció, La morella Nuts.

seva condició de misteri, té una existència immortal com la força dèbil que emergeix de la natura, que s'escapa a l'interior de la pedra. Pel contrari, l'home és mortal i vol compartir alguna cosa que en ell habita i és comuna als símbols i a les irradiacions subtils de la matèria, cerca una relació mística amb allò que es presenta com l'alè de l'eternitat. En l'acció creadora interpreta i omple de significat la gran urna del món.

El buit de la matèria, tantes vegades presentit, ha estat una excusa per fer fonedissa la cara obtusa de l'enigma, per ocultar la imatge sense rostre de Déu. Ha estat també la resposta racional a una atenció natural cap el fet religiós, cap a la necessitat de fer una lectura renovada de les forces sensibles que emanen de la natura. Una tendència que he intentat exposar en moltes de les idees que he treballat en el camp de l'escultura i s'ha materialitzat en l'intent de copsar valors que són vius arreu; les immanències ocultes de la matèria. Naturalment, aquesta visió continguda i monogràfica no sempre és present, no



Finestra buida, garrafes plenes. Castellvell, 1989. Marbre de Markina i bronze. 210 x 360 x 100 cm. La Comella.

sempre ha estat motivada per l'ordre intern de les coses; la vida quotidiana també té el seu actiu i crec que les idees senzilles són les que tenen una intensitat comunicativa més efectiva en determinades ocasions. Amb la seva ironia, amb les seves distraccions i amb els drames que l'home és capaç de presentar, l'alè d'allò quotidià, el pols de cada instant ens fa ser subtilment diferents; l'obra s'esdevé sorprenent si és capaç de copsar-lo. L'experiència diària ens transforma subtilment i s'obren davant nostre milers de camins que es bifurquen segon a segon; així, de manera imprecisa, se'ns presenta el destí. En el flux constant de la vida, la diversitat i la sorpresa són l'escenari imprescindible per actuar, en certa manera, proporcionen sentit temporal a les idees. L'obra enregistra els colors trepidants de la batalla diària i deixa registres de les coses pensades i sentides.

L'estètica de la sobrietat, el discurs reduït a la projecció d'un pensament arrelat en el misteri, la força de les matèries

senzilles i aquelles que són presentades en els escenaris de la ment, van fer molt per l'eliminació de l'objecte i per apropar-se als valors metafísics de l'obra. En una perspectiva espiritual, les expressions que han optat per deixar grans espais de silenci en l'obra són les que més s'han acostat a presentar el misteri, tradicionalment associat al sagrat, com un fet cultural. De fet, aquesta línia de pensament és la que recull la sobrietat de la pintura de Zurbarán i les composicions silencioses i geomètricament pures de Caspar David Friedrich. En l'alemany, aquesta qualitat estètica es manifesta quan presenta un espai amb unes tises penjades a la paret i una finestra oberta sense res, o també, en els vaixells en repòs en un mar metàl·lic ple dels silencis de la tarda, silencis que insinuen un temps paralitzat i fora de les vivències humanes.

Aquestes manifestacions del sagrat en l'obra són les que ens condueixen, des de la tradició, a les expressions més críptiques i obtuses, expressions que cerquen l'essència de les coses des d'una posició experimental i prescindeixen d'allò obvi per presentar la cara invisible de l'estètica, ja que la cara visible és un pecat de la narrativa i el seu poder de seducció queda exhaurit entre rialles momentànies.

Al llarg de la història de l'art hi ha un fil conductor que articula el pensament entre absències que han fet possible les aventures intel·lectuals més agosarades del segle passat. Caldria remuntar-se al paleolític, a la sobrietat de les mans marcades en negatiu a l'interior de les coves de Lascaux o als dibuixos geomètrics del neolític i als cronlechs buits de les serres de Navarra i el País Basc, per trobar les primeres manifestacions de la presència d'una realitat oculta en l'expressió. Una manera de presentar el buit despullant elements del quadre o l'obra; una estètica de la sobrietat i l'abstracció com essència de la realitat estètica. És un discurs reduït a la projecció ètica, religiosa i espiritual de l'home, un producte del pensament arrelat als fonaments de la psique, on és present

l'escenari profund de la memòria. La presència del buit va incidir amb força en l'eliminació de l'objecte, la superació de la tècnica i l'apropament al valor de la idea com a obra. També ens va insinuar que s'havia de tornar a la dimensió espiritual de l'art, el qual havia d'anar més enllà de l'estètica de la representació i preparar-se per a substituir la necessitat de Déu, valor que l'home era a punt de perdre després de l'arribada del nihilisme.

Sobre aquest tema hi ha tot un laberint de malentesos i contradiccions, d'idees contraposades i de falsos gurus: treballar o aparentar que es treballa damunt del rostre de Déu sempre queda plegat en la dansa de la confusió. En l'activitat artística no falten pretensions, ja que el rerefons que presenta és sempre susceptible de ser mitificat. Així, en qüestions d'art els nivells d'impostura són implícits a la professió. Recordem la magnífica interpretació que fa Italo Calvino al *Cavaller inexistent*, on el cavaller mateix és una denúncia quixotesca de la presència del no-res i el capítol dels Cavallers del Sant Grial configura una paròdia genial d'una espiritualitat carregada de neurosi i bogeria. No obstant els dubtes raonables, potser les paraules s'interpreten com un discurs de ressonàncies i d'emmirallaments, permeteu-me presentar-vos ara el blanc del paper: en podeu treure les conclusions que creieu més adients. () Al cap i a la fi, al final de la festa tot queda al seu lloc i el no res del fons queda buit de figures i, segurament, de presències humanes. Termina en Pere Salabert el llibre *(D) efecto de la pintura*,

*Detrás de la imagen, de la palabra, de la mascara, nunca hay algo real. No hay nada. Lo que llamamos "verdad" del discursar no es más que la piadosa cobertura textual de su verdadera y puntual ausencia. Simple efecto de su defecto o inexistencia.*⁵

6.6 Les mans

En cada persona queden records vius d'una època que configura el moment d'obertura del pensament i serà posteriorment el referent espiritual per la resta de la vida. Aquesta època, per mi, va ser als setanta; el moment de les escapades de la ciutat, en solitari, cercant alguna cosa que pressentia, el contacte amb la natura i la intenció de mirar per saber què s'ocultava darrera de la forma. Sempre hi havia propostes pendents; les caminades per la muntanya en busca dels rastres que havien quedat sobre la terra, la sorra o el fang tou, les visites a les pedreres d'Ulldemolins, les coves, els forats, etc. Aleshores tenia una Vespa 125 amb matrícula de Navarra i una càmera fotogràfica que era la meua eina de treball. Era una necessitat setmanal sortir de matinada els dissabtes i diumenges a les rodalies de Barcelona. Amb la càmera al coll i una bona dosi d'entusiasme caminava hores embadalint-me amb qualsevol cosa. Les pedres, les cendres, les petjades dels tractors, els forats, les arrels, la forma dels arbres, les direccions del vent i la transformació dels núvols; tot era una festa per a la mirada i una font inesgotable d'informació.

Un dia del mes de desembre anava per una vinya que hom llaurava, situada al terme municipal de Rubí. Allí vaig trobar un home que conreava la terra amb el sistema de l'arada de pala, un estri massa antic per fer-lo servir encara en aquell temps. Em va sorprendre que en aquesta terra i en un camp relativament pla, hi hagués persones que no incorporessin les noves tecnologies i mantinguessin un sistema de conreu que feia molts anys que s'havia superat. Ell anava vestit amb pantalons de vellut i camisa a quadres, portava també una gorra de visera, massa petita pel seu cap; la seva imatge es retallava sobre el fons de terra a mig conrear. El dia era transparent i permetia observar els impressionants contraforts de pedra de Montserrat. Allà, a la llunyania, algun pagès havia abandonat la foguera d'un marge i les flames prenién ràpidament un to d'amenaça. Apart



Cadira. Castellvell, 1985. Pedra d'Agramunt. 150 x 45 x 45 cm.

d'aquesta nota tràgica en el paisatge, la claredat del matí i la fresca que ens regalava l'aire de mar induïen a la cordialitat. El diàleg es va establir ràpidament, a partir dels elements que actuaven en aquell escenari impressionant. Les flames lliscaven en l'aire i la frescor de la terra tova contrastava amb el massís de la muntanya. Tot un seguit de circumstàncies ens va obrir uns moments especialment comunicatius. El cavall bufava fort tirant de l'arada i algunes aloses picotejaven la terra a certa distància de nosaltres.

Vam parlar una estona mentre el cavall descansava i, després d'haver compartit tots dos les qualitats que ens oferia el dia, em va explicar que les circumstàncies de la pagesia eren realment pèssimes, que la seva família no volia saber res del camp i que ell prenia tot allò com un refugi, una forma d'allunyar-se dels altres. Jo també vaig dir-hi alguna cosa, segurament, ximpleries, que si la transició cap a la democràcia, que

si les manifestacions diàries a la diagonal, que el món de la universitat era caòtic, etc. També que el món de les idees era prou conflictiu i que aquestes, com els núvols variaven contínuament, tot era en una transformació contínua, deixant-nos dia rera dia fora de lloc. Que el món del passat desapareixia davant nostre, però que encara es podien trobar arades de pala treballant, com la seva, a ple rendiment. També li vaig parlar del meu passat rural i de les il·lusions personals en l'aventura de Belles Arts. Sobre aquest aspecte li vaig fer saber el punt de vista que tenia aleshores sobre l'art; allò que realment m'importava era la idea i la vida, motiu que jo interpretava d'una manera totalment diferent a la que presentava Ben Vautier, per posar un exemple. Per a mi era l'íntegra vivència d'aquell moment, que no tenia per què anar a parar a cap galeria. Contradicció aquesta que encara em sembla d'actualitat. Amb la mà li vaig assenyalar la terra llaurada i una línia que havia fet arrossegant el peu dret sobre la terra tova. Aquest exercici era per a mi una pràctica corrent, el feia a l'hort dels meus pares per marcar la terra prescindint del cordill i les línies quedaven ben rectes. L'he fet per dividir l'espai en dos, vaig dir poc convençut. Ell va exclamar: *Tothom va deixant una estela, un solc allà per on passa.*

No he trobat cap persona que tingués un sentit més profund de les coses i tot i que no entenia o no l'interessava gens l'art, com podia associar l'art amb l'acte de parlar amb altres persones? tenia molt clar que la nostra conversa es donava per raons poc convencionals. L'home, a canvi, em va explicar el sistema que tenia per a cultivar la terra, el procés que havia de seguir fins a recollir el raïm, etc. i això sí que era concret i comprensible, a més hi havia un sentiment cap a la terra que transcendia l'activitat econòmica. Moltes de les coses que en aquells dies vaig pensar han estat definitives per l'obra que he fet posteriorment. Encara que el temps ha hagut de passar per tal que en prengués consciència, aquells anys van

ser renovadors. Deixar la substància d'un mateix, implicar-se en la feina de manera plena, cercar una raó meditada sobre el sentit de la vida, ha estat una més de les preocupacions que he portat a les ocultacions.

En l'estona que va durar aquella conversa es va establir una relació instantània, dirigida i unida per una sinèrgia estranya, una comunió en el temps de dues persones que mai més s'han tornat a veure, però que en el curt període de la trobada van considerar que la comunicació entre els homes és quelcom més que les paraules. A la fi de la conversa, no li vaig dir que l'art era l'emoció que es revela en determinades circumstàncies i que l'estona que havíem compartit tenia tots els ingredients per considerar-la un moment ric en continguts creatius. En aquella època el valor de la idea era per a mi molt important, però era el vehicle per a la conquesta de determinades vivències, i no pas l'obra acabada. Mai vaig tenir l'atreviment de plantejar-m'ho a la inversa, i presentar l'acció com obra amb entitat pròpia. Per exemple, sempre m'han interessat les obres dotades de cos material com a residus morts i les idees vives, testaments d'accions que encara flueixen amb l'alè de les experiències passades. També això s'ha de constatar en la contemplació de l'escultura.

Tots dos vam experimentar que compartíem un fil intern que ens comunicava amb facilitat. En l'art, però, ell necessitava quelcom de concret, alguna cosa material per a localitzar la vivència, i jo estava seduït per les accions experimentals, pel valor de descobrir en els processos de treball la vivència d'un sentiment nou. Els treballs al camp no eren per a mi una novetat, però en aquells dies me'ls mirava amb atenció especial i cadascuna de les variables de les feines la considerava una manifestació de saviesa popular, una mostra d'una relació equilibrada amb la natura. Els nostres interessos eren, si més no, molt semblants, però les motivacions professionals molt



Cadira i dona absent. Castellvell, 1985. Arenisca d'Agramunt, 150 x 45 x 45cm. De la sèrie *Cadires en paisatge de sal.*

diferents. Allò no era massa important. Sí era significatiu que l'experiència d'estar vius en aquell moment, de viure els silencis sense adonar-nos-en, d'actuar amb la comoditat de saber gaudir dels matisos que ens ofereix la vida a cada instant la compartíem. En moments com aquells, sembla que una nova harmonia s'estableix, que les diferències de la identitat desapareixen i que el treball amb la terra és també una acció poètica. És una relació sorprenent entre els elements en joc, com si en un tauler d'escacs poguessin ser a la mateixa casella dues peces de signe contrari i la reixa i la terra formessin part d'una mà que traça una línia perfecta, un solc en la terra que deixa una estela permanent a la seva memòria.

Hi ha moments per a la poesia. Aquell moment era una mostra viva i extraordinària d'allò que cercava en l'art, però no era pas l'obra, l'obra s'havia de fer a les ombres del taller i aquestes trigarien anys a fer-se presents amb certa convicció. Les persones



Cadires en paisatge de sal. Pedra arenisca. 160 x 45 x 45 cm. Castellvell del Camp, 1985

tenen un àngel que guarneix la seva substància i, en certes ocasions, es fa present i la seva saviesa, el seu perfum, genera instants inoblidables. Tothom ha viscut, d'una manera o d'una altra, moments com aquests i les paraules, les que jo pugui ordenar en aquest paper, no són prou subtils per a descriure la riquesa de matisos que suraven en l'aire. Moments com aquell es presenten en ocasions comptades i les sensacions que desprenen tenen la tendència d'esdevenir realitats furtives, memòries que seran submergides en la substància de la vida personal i les portarem a sobre com un testament valuós.

Tots ens construïm i destruïm a nosaltres mateixos en diverses ocasions al llarg de la vida, com una operació necessària o un joc de Lego que es munta i desmunta cada dia. Guarnim la nostra cara amb les obres de l'esperit i la forma del cos és el fruit de les habilitats i sacrificis que hem realitzats durant la vida. Aquesta era la feina que el pagès feia, veritablement, en

treballar la terra. Feia un camí per on arribar al seu destí i llaurar-se la cara amb els senyals del temps.

Aquest concepte no és nou ni ho serà mai. De fet, l'home, sempre és vorejant el seu destí i encara que en cerqui les directrius, sempre serà presoner de les seves incerteses. El destí és ple de camins i cada persona tria a cada moment el més oportú. Antonio Machado va donar una poètica versió del camí de la vida, del recorregut que cada ésser ha de fer amb la seva pròpia experiència, de com cada persona es construeix i determina el flux temporal que ha de quedar gravat a la cara, fixat a la memòria personal. Un tatuatge que presenta el destí com un llibre que explica la història de la seva vida, d'un cop.

Golpe a golpe

verso a verso

Caminante no hay camino

se hace camino al andar.

Molts altres autors han treballat aquest motiu en les formes més variades. Walter de Maria va enretirar totes les pedres d'una franja de terra en forma lineal per travessar amb un camí el desert de la Nevada meridional, als E.U.A. o Gina Pane, que va fer un camí de troncs per passar per sobre la neu, i Richard Long que sega les flors d'un prat per crear una franja de terra monocroma, o camina amunt i avall fins a fer una drecera. A *El hacedor*, de Borges, es llegeix:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.⁶

Sobre aquella idea del camí vaig fer un treball molt subtil. Després de la línia de terra al camp que ja he citat, en vaig fer d'altres, però més senzills. Van consistir a travessar un camp llaurat i fer fotografies de les petjades que anava deixant a la terra tova. Com ja he explicat en altres ocasions, les meves intervencions a la natura passaven totalment desapercebudes, aquelles petjades no modificaven pràcticament res. Aquesta era precisament la intenció, les obres perdurables havien de ser-ho i les idees efímeres havien de respondre a la seva naturalesa de pura presència fugaç, imatges que tenien la funció d'ajudar a fer un arxiu de vivències. No obstant això, en certa ocasió vaig fer un camí curt amb el trànsit persistent de Sebastián Majadas. Va ser una drecera entre ell i la pedra que es mirava de fit a fit.

Vaig fer el reportatge prenent documentació de tots els elements que intervenien en l'acció. L'arada, el cavall, el pagès, la terra el rec, els ceps, etc. Mesos més tard, vaig trobar una imatge d'una escultura africana del poble Cavinda d'Angola. Tenia tota la cara plena d'estries que la guarnien, com si d'un camp llaurat es tractés. Vaig pensar que totes dues imatges tenien alguna relació. La nostra cara, les nostres mans es fan en la feina de cada dia. La cara la fem en les accions del nostre pensament, amb els estats de l'ànima. La cara estriada amb els senyals que tots i cadascun dels dies deixen com ferides a la nostra escorça. Un retrat del temps que ha quedat enregistrat en cadascuna de les arrugues que s'han format a la pell. D'aquest concepte va sortir anys més tard la figura en bronze i amb forma de dona que he esmentat abans.

Les mans del pagès eren plenes també d'arrugues profundes i sobre les durícies es formaven tons foscos de pell morta. Aquelles mans dures i coneixedores de l'ofici eren connectades a una sensibilitat interna de l'ésser humà, eren el testimoni d'una vida plena de sacrificis, i tenien la capacitat de ser transmissores de les experiències que s'havien acumulat com a senyals a la memòria: veient-les vaig pensar en els rabassaires del segle XVII.

En
la cruz,
una señal
trasparente,
se confunde siempre
con el juego de los abalorios.

En las palabras de mi padre, Víctor Valentín Mesa Bermejo
reverberan todavía una manos de piel fuerte, seca y dura
que al tomar las mías gravaron un recuerdo imborrable.

De niño nunca sentí tanta seguridad
en un gesto tan liviano.
Todo lo extraordinario
se pierde al instante;
sólo como recuerdo
queda la herencia
del amor añorado.
La memoria acaba
en un texto escrito,
su nombre, ya borrado,
descansa en una fosa común.

Los días que han pasado nos alejan,
ahora sólo queda el recuerdo entre olvidos.

Aquelles mans em van recordar les del meu pare. A l'hivern, aquella escorça dura i fosca s'obria amb l'aigua i el fred i a les juntures s'iniciava un esqueixament de la pell, que arribava a sagnar. Per guarir aquelles ferides, la meva mare feia oli batut amb aigua i cada nit el meu pare es feia unes fregues amb aquella crema. Recordaré aquelles mans tota la meua vida, sobretot, la forta impressió que en rebia cada vegada que m'agafaven les meves per escalfar-les. Aprofito aquest espai i moment per fer un homenatge d'íntim agraïment al meu pare.

6.7 Escopir a un forat

Cadascú parlava motivat per la seva feina; llaurar la terra, tallar les branques, escriure o fer fotografies... era tot el mateix, el treball que s'estima és una part important a la vida. L'home és també en allò que fa, en les seves actuacions i es troba en plenitud entre les coses que va deixant. Personalment, no sabia fer-me una idea de mi mateix sense les coses que m'envolten, sense les coses que he fet, sense les



Cadires en paisatge de sal. Castellvell, 1985. Pedra d'Agramunt. Instal·lació, 600 cm. diàmetre, per 200 cm. alçada.

experiències que he arrancat a cadascuna de les escultures. Mentre parlàvem em vaig fixar en les seves mans, jo les tenia fortes i acostumades a treballar des de molt petit; les seves eren encara més grans i la pell era una armadura rígida plena de durícies que li formaven una protecció magnífica. Ell no podia tenir-les quietes i contínuament feia amb elles qualsevol cosa, ara acariciar la terra, ara desfer-la a grapats, ara estirava del ramal del cavall. Una de les accions que recordaré mentre sigui viu, una de les imatges que no oblidaré, és com feia un clot petit amb les mans mentre m'explicava coses sobre el seu món, el de la pagesia. En pic el clot vas ser net i acabat, va escopir-hi a dins, i després, amb una puntada de peu, el va tapar amb certa despreocupació, com una acció quotidiana, com un acte instintiu que es fa conduït per una necessitat interna, un acte litúrgic manifestat en la naturalitat de les coses que es fan des de l'oblit.

No li vaig preguntar el significat d'aquella acció, però la resposta la vaig trobar anys més tard, en obrir-se una línia de

reflexió sobre el motiu. Una fotografia d'alemanya, Leni von Riefenstahl, va fer un reportatge sobre una tribu d'Àfrica, els Nuba, on els homes, després d'una especial preparació ritual, amb una indumentària elaborada per l'ocasió i guarnint el cos amb terres de colors, pujaven a la muntanya. Després de la cerimònia, amb un cop de llança, feien un forat a terra i hi mantenien una relació de coit.⁷

Fer un acte de fecundació directament amb la terra, *amb la mare*, em va recordar la imatge de l'escopinada al forat pel pagès de Rubí i, també, el relat de Levi-Strauss sobre la seva experiència amb els caçadors-recol·lectors de la sabana. Aquest relat el va explicar el professor Fàbregas a la classe d'Antropologia a la facultat de Geografia i Història de Barcelona. El relat narrava com ell, Levi Strauss, va observar una acció que ens recorda aquelles que feien els pobles caçadors d'èpoques primitives.

Una matinada en un poblat del nord d'Àfrica, mentre feia un treball de camp amb els nadius, estava en el campament

descansant i va observar com un d'ells s'aixecava ben aviat, anava darrera d'un boscatge i feia uns gargots a terra. Més tard, just a la sortida del sol, el caçador va llançar la seva arma contra allò que havia dibuixat. Seguidament, es va posar a córrer. Levi Strauss es va acostar al lloc i va observar un cérvol dibuixat al terra amb una llança clavada al coll. A la tarda, quan van tornar de la cacera, va preguntar-los la simbologia de tota la intervenció, però van excusar-se dient que els era prohibit de revelar el contingut dels actes rituals. Finalment, però, li ho van explicar. Li van dir que era imprescindible clavar la llança al coll de l'animal just en el moment de néixer el sol, si no es feia així, els animals no tornarien a la vida. També li van dir que un cop el dibuix era ferit per la llança, l'animal es podia donar per caçat. Així havia estat sempre i així havia de ser.

Per al poble caçador, allò que és realment important és que els animals tornin a viure, que es renovin com els dies a la sortida del sol. El ritual serveix per garantir que el proper any tindran els mateixos aliments, que la terra tornarà a ser igual de fèrtil. En el món de la pagesia, aquesta garantia és cercada en la fertilitat de la terra, i el fem és un excel·lent fertilitzant. Així, els residus del cos són aliments per les plantes i defecar, orinar i escopir és proporcionar vida al solc de la nova collita. L'escopinada és la més prudent de les intervencions, però simbòlicament les coses s'han de fer com s'han de fer, i repetir el ritual de manera mecànica és un senyal inconscient de continuïtat i reconciliació. Segurament, era un acte espontani sense cap valor significatiu, els jugadors de futbol llancen escopinades contínuament i no tenen pas la intenció de regar l'herba del camp amb aquesta acció, segurament no és altra cosa que una descàrrega de tensió, una manera de xutar una pilota petita amb la boca o de netejar-se les dents. I tant que



Llaurar la terra, llaurar les mans i cara. Rubí, 1974

sí, però també és un acte involuntari que omple de significat estètic el rostre de jugador.

6.8 Memòria d'un ritual oblidat

L'escopinada al forat del terra i tapar-la després... tot plegat ha de tenir quelcom a veure amb allò que he explicat; un pagès ha de parar especial atenció als símbols de la terra i encara que el seu pensament no actui amb voluntat, la memòria ritual ha quedat gravada en els seus tics inconscients. Si el pagès i els seus coneixements no han sintonitzat amb els secrets de la terra, si no troben el ritme del bategar d'un indret fèrtil, la collita es perdrà. Aquesta acció i les altres que l'acompanyen són arrelades en un procediment tradicional lligat a la memòria col·lectiva i refermat per l'experiència. Res més intranscendent que una escopinada en un forat, res més vulgar que una pixada en el solc de la terra, res més inútil que unes paraules escrites sobre l'aigua, però tot plegat és part de les forces dèbils que desprenen les accions quotidianes.

Segurament, l'acte de fer l'escopinada va ser inconscient o bé la reproducció del costum d'un poble que ha fet el mateix ritual a l'hora de llaurar la terra durant milers d'anys. Potser ell ho havia observat del seu pare, i aquest del seu avi, etc. Fer una escopinada just al rec, on la terra és més fèrtil i fresca, o bé fer un clot amb el peu, ficar-hi la saliva i enterrar-la després en una expressió corporal de la cultura rural, és un acte molt comú entre el poble senzill. També podríem dir que és una acció sense



El toro y el caballo. Barcelona, 1975. Pi melis. 120 x 40 x 18 cm.

transcendència, com la que fan els treballadors de pic i pala; ells, de tant en tant, s'escopien les mans per engreixar-se-les i evitar que la pell no quedés totalment seca. No és comprensible que un oficinista de la Caixa pugui fer-se una escopinada a les mans abans d'escriure amb l'ordinador; aquesta és una acció que combrega amb la terra i té alguna cosa a veure amb les ocultacions des del moment que omple de substància humana la matèria.

Vaig viure molts anys a Ejea de los Caballeros. Al costat d'on era la meva casa hi ha un barri anomenat *las Heras*. Recordo haver vist de petit un grup considerable d'homes vestits de negre i amb barret de palla que feien les rajoles de fang cru, els *tobes*. Aquesta tècnica de fer rajoles és tan antiga com les tècniques de construcció, segurament són herència del neolític. Com deia, a Las Heras feien els *tobes* amb fang i palla. Primer preparaven la terra ben esmicolada i amb aigua i palla es feia un munt de fang ben pastat. Després, amb un motlle de fusta de forma rectangular, feien

les peces que més tard s'eixugaven al sol. Totes les *tobes* es col·locaven l'una al costat de l'altra, de forma arrencgerada i en les dues direccions. A final de la tarda quedaven les Heres plenes. Unes esteses impressionants cobrien tota l'esplanada. La instal·lació ordenada d'aquelles peces de fang cru omplia l'espai de manera aclaparadora per als ulls d'un infant. Allà, en aquella pell ordenada per zones que definien les feines de cada grup, quedava meravellat, ple d'admiració pel treball que havien fet les mans, per l'ordre d'aquells homes i l'espectacle d'aquelles peces arrencgerades i perfectes. Formes rectangulars alineades i magníficament instal·lades a terra. Jo veia com els treballadors, d'una sola grapada, omplien els motlles i amb un gest de la mà allisaven la superfície superior. Per treure el fang enganxat a les mans, les ficaven en un cossi d'aigua i ràpidament les tenien a punt per fer la peça següent. Aquella operació deixava un color terròs, brillant, llis i greixós a les mans i a tota la superfície de treball.

De tant en tant, els treballadors es feien una escopinada a les mans com si d'un complement especial es tractés. Mai vaig entendre aquella intervenció, la seva funció ja era satisfeta amb l'aigua del cossi. Potser, penso ara, manté també alguna relació amb la litúrgia del treball amb la terra, que obliga a deixar-hi presències personals. Les coses, en aquest cas els adobes, que tocaven les marcaven amb la substància de la seva saliva, com els animals senyalen la terra amb les substàncies del seu cos. Aquesta és també una manera de posseir el territori, de deixar un senyal intern a la feina feta. Una resta d'instint animal que va deixant les marques entre les seves possessions, una manera de quedar implicat en les formes de fang, igual que jo intento quedar implicat a les caixes.

Anys més tard, el 1974, vam fer un viatge cap a l'orient. En un poble a prop de Teheran, a Pèrsia, un home es feia la seva casa. La seva família li havia donat un tros de terra al costat mateix d'on vivien, de tal manera que el nou espai quedaria articulat a l'habitatge patern. Ell cavava en el mateix

lloc on es trobaria l'espai per a viure, barrejava palla i aigua amb la terra que sortia del clot i amb els peus anava pastant el fang. Acabada aquesta operació, agafava el fang i el dipositava a la paret, és a dir, als costats del pou, a l'espai rectangular on havia pastat el material. D'aquesta manera, la paret pujava i el terra baixava, i l'espai habitable quedava resolt en la meitat del temps. Igual que els homes de les Heres de l'Aragó, aquell paleta circumstancial també feia el ritual d'escopir al fang i allisar-lo després.

Els bagobas, tribu pagana del sud-est de Mindanao, expliquen que a l'inici dels temps i de totes les coses un ésser poderós anomenat Diwata va fer el mar i la terra i va plantar arbres de totes les classes. Més tard va agafar terra, va donar-li forma humana i li va fer una escopinada; d'aquesta manera van néixer l'home i la dona.

Els Cheremises de Rússia, un poble d'origen finès, expliquen una llegenda sobre la creació que presenta certes semblances amb l'acció del pagès. Diuen que Déu va donar forma al cos de l'home amb argila i després va pujar al cel per a portar-li l'ànima. Mentre era fora, va deixar un gos per tal que tingués cura de la figura de fang. Aleshores, però, va arribar el dimoni que va aixecar una forta tempestat de vent fred i va seduir el gos tot oferint-li una capa de pells. A canvi, el gos havia d'abandonar la seva vigilància. El dimoni va escopir sobre el cos d'argila i el va embrutar tant que quan Déu va arribar no sabia com rentar-lo. Llavors va decidir-se a girar-lo com un mitjó, i aquesta és la raó per la qual els homes són tan bruts per dins.⁸

Els contes són relats que descriuen accions i creences humanes i la vida al camp és plena de relacions entre l'home i la terra. Entre els Shilluks del Nil Blanc s'explica com els déus van fer els homes amb diferents terres i això explicava que cadascuna de les races tingués un color diferent. Per als membres d'aquesta tribu, el creador Juok va fer de fang tots els homes, els feia amb les terres que trobava pel món. Veiem, doncs,

com hi ha relacions internes entre la psique de les persones, els seus mites i rituals i el medi on viuen.

El pagès era absent en les seves reflexions i amb les mans, de tant en tant, acariciava la corda del cavall. Li vaig proposar de fer-li un reportatge fotogràfic treballant la vinya. Ell es va aixecar i, sense dir paraula, va agafar l'estiba de l'arada i amb un gest va recomençar la feina. Realment hi havia certa teatralitat en tot plegat, ell feia l'acte de llaurar com el capellà celebra la missa. Aquell gest em va recordar una història que en Jaume Coll ens explicava a classe.

Ens explicava com un pescador i el seu net van sortir a la mar de pesca. L'avi remava i mirava l'horitzó del mar amb un gest teatral, i no va articular paraula en tot el dia. El net, tot capficat, es preguntava interiorment. Què deu pensar l'avi? ha de ser molt important ja que el té tanta estona ocupat? A la fi de la tarda el net no se'n va poder estar i li va dir: *En què penses avi, et trobo molt capficat?* Després d'una estona llarga, quan el net ja es conformava amb el silenci, sense cap resposta a l'aire, l'avi va obrir la boca i va dir: *Quan arribem a port, em menjaré un plat de tripa i morro que veuré els àngels!*

L'arada deixava un camí traçat i, poc a poc, la configuració de la terra canviava la seva fesomia. El pagès no deia res i semblava que aquella acció era la



Brebe introducción a la teoría del escamoteo. Reus, 1982. 5 Tojos de fang cuits. 028 x 020 x 09 cm.



Caminar sense sabates. Castellvell, 1992. Arquitectures per habitar d'una altra manera. Bronze, 130 x 70 x 8 cm.

representació d'un acte teatral que es repetia, any rera any, des de l'inici dels temps. Fer un camí amb l'arada ja traçat a la memòria o es fa el camí a cada instant? Camí a la terra sempre igual i sempre diferent! En aquell moment em va sorprendre un pensament, aquella imatge era dins d'un riu d'esdeveniments que no tornarien a ser viscuts mai més. El pagès es feia més pagès a cada instant en el seu riu d'imatges i jo encara no sabia que estava fent de mi. Aquesta era la meua fortuna, jo no tenia dibuixat el destí i això em feia sentir lliure. Pel moment, no li vaig donar cap excusa. Al final, acabades les fotografies, li vaig dir que faria un estudi sobre la relació del treball i la construcció interna d'un mateix. El rec no era massa fondo i les petjades del cavall es quedaven gravades a terra com si fossin un senyal, una absència que restava com un rastre personal, l'estampació d'una moneda que paralitza les imatges en negatiu, o una apropiació del territori. L'arada deixava un tall net a la terra capgirant-la i presentant-la amb tota la frescor, deixant les empremtes com documents absents. El tros tenia una inclinació suau als quatre

contorns, com si es tractés d'una secció d'una esfera gegant. Els ceps eren plantats al terra seguint la morfologia del terreny. Així les rengleres eren lleugerament corbades. L'arada feia els recs amb saviesa, seguint les directrius de l'escenari; com un escultor modela una cara, el pagès pentinava la terra.

Els ceps tenien una escorça ben característica, la pell de color fosc i fibrós s'esmicolava i deixava una textura similar a la de les mans del pagès i, també, a la de la terra llaurada. Una tríade magnífica: la terra, primera peça, amb les seves olors fresques i animades. Els ceps, segona peça, amb l'escorça recordaven el procés que fan les serps en el moment de canviar de pell. Els ceps com les serps també són immortals. Aquests van ser els arguments que van fer servir els rabassaires per a perpetuar les vinyes. Quan les rabasses eren velles colgaven un sarment -pres encara del cep mare- a terra, deixant uns brots a l'aire. D'aquests brots en sortien els nous ceps, prolongant eternament les velles rabasses. En el seu fruit, el raïm transformat en vi, també hi ha quelcom d'ambrosia, d'elixir dels Déus. La cultura del vi, amb la del blat, ha estat unida a la sensació de poder, de seguretat, de reserva d'aliments, de propietat de la terra. El vi i el pa han estat els aliments més importants de la dieta dels homes que treballaven al camp. També en els ceps trobem tota la càrrega cultural i simbòlica que ha comportat la tradició sobre el dret a la terra, sobretot en la cultura mediterrània i, especialment, en la Catalana. La possessió del sòl que treballa cada unitat familiar ha estat una de les característiques diferenciadores entre els rabassaires i els camperols andalusos. Els rabassaires eren aparentment propietaris de la terra, eren una classe intermitja entre els amos de la terra i els bracers, que tan sols eren propietaris de les seves mans. Per últim, la tercera peça d'aquella relació a tres, el pagès amb les seves mans camuflades en la terra i el paisatge. L'últim rabassaire, una resta cultural que encara llaura amb l'arada de pala, una presència viva del que ha estat la història en els últims segles.

No us espanteu, no desitjo escriure sobre la història de la pagesia ni tampoc fer un treball d'antropologia. Intento només expli-

car les meves reflexions sobre l'home i el seu context, en aquest cas la natura, tot plegat per fer una aproximació al que va ser un dels períodes més significatius de la meua formació i documentar treballs que tenien el propòsit de trobar relacions possibles entre l'art i la vida quotidiana.

Les rabasses eren recargolades, tortuoses com una vida que s'expandeix sola entre els entrebancs de la seva pròpia lluita. Semblava que eren en l'última fase del contracte, és a dir, a punt de morir.. Segurament totes les coses que creixen amb sacrifici, cerquen camins tortuosos. Com deia, les branques emergien de la terra com fustes resseques i aparentment mortes, però no és així, de cadascuna d'aquelles branques en brotaran mesos més tard els pàmpols carregats de nous fruits. Aquella transformació seria vista amb la naturalitat que veiem cada dia la sortida del sol. La primavera portaria un vestit nou a aquells camps, de verd suau i frescor: el cicle natural de les plantes faria una nova pell al paisatge. Totes aquestes variants eren recollides i engolides amb un desig especial a la mirada.

Les mans del pagès cultiven la terra com un acte rutinari, com una acció pesada i sense voluntat. Ara ens pot semblar laudatori i romàntic fer una lectura dels sacrificis de l'home del camp, de la seva vida i de la seva història. Aquesta temptació s'ha de superar, ja que ara el camperol també és un industrial sotmès a la producció i al màxim rendiment de la terra. Per fer-ho ha de recórrer a tots els coneixements científics disponibles sobre la biologia, la qualitat de les terres, els nutrients, els insecticides, els herbicides, etc. No obstant això, s'ha de pensar que la seva activitat és implicada directament en els processos de la natura.

En el seu mecanisme de producció intervenen l'aigua i el vent, les llunes i el sol, l'oportunitat dels dies per fer cadascuna de les feines, la qualitat de les llavors, i la cura amb què es fan les operacions. Tot immers en els cicles que esdevenen al nostre siste-

ma solar i al curs natural dels esdeveniments. L'home del camp s'ha vist obligat a ritualitzar tots aquests aspectes.

Ha estat la pròpia consciència sobre les realitats submergides i incontrolables, sobre les forces que existeixen i belluguen els elements naturals, que ha induït a la creació d'un món simbòlic. Els recursos de la ment han estat les solucions oportunes per als homes i la història de la humanitat no ha de ser altra cosa que la narració de les diferents lectures que hem fet de la realitat. La ment crea els rituals per a eliminar la incertesa, per a controlar el llamp i el tro, per a demanar la pluja, etc. No en va, va pensar que això era possible i que, a través de les invocacions al sagrat, es podia exercir certa influència sobre els elements. L'home del camp aboca tot el seu saber en el control dels beneficis de la terra i, per fer-ho, la beneeix. Històricament, aquests actes van fer-se molt aviat. Hi ha relleus assiris en els quals es representa un personatge beneït o pol·lenitzant les palmeres datileres. Sovint es fa una apropiació de la terra, com ho faria un animal marcant el seu territori, amb una escopinada involuntària. Segurament el pensament, que és el creador dels símbols, s'impregna de les seves pròpies imatges, de les seves pròpies accions i conclusions. Sens dubte, en fer-se, la ment crea uns paràmetres de conducta que modifiquen l'entorn i, per tant, les substàncies i la tipologia del paisatge. És un acte comú entre els cristians beneir els camps el dia de Sant Blai o de Sant Josep.

En algunes de les mitologies de la creació, Déu va fer l'home amb fang de diferents colors. En la versió que jo intuïa, l'home es feia tot sol davant l'obertura de l'univers, davant del vertigen del desconegut, en l'esclatxa que obrim en el present -espai temporal on estem forçats a viure, lloc on es fabrica la nostra realitat-. Cada persona es construeix i destrueix a ella mateixa, com una fàbrica que es muntés i desmuntés cada dia. Guarnim la cara amb les obres de l'esperit i la forma del cos, aquest és el fruit de les habilitats i els sacrificis. Aquesta era

la feina que realment feia el pagès que treballava la terra, un camí per on arribar a configurar els rastres del seu destí.

En aquella època, el valor de la idea era molt important per a tothom, la idea era el vehicle directe per a la conquesta de determinades vivències, el camí i el procediment de nous llenguatges. Fins i tot, alguns artistes havien afirmat que l'art era la vida, eren els casos de Ben Vautier, Yoko Ono, Terry Atkinson, amb l'anàlisi del llenguatge, i molts altres que afirmaven que l'obra com artefacte era ja una antigalla. No obstant aquella situació, personalment no tenia ni el desig, ni l'atreviment de plantejar el tema de l'art amb l'estricta presència de la idea. Pensava que allò important havia de quedar, en l'obra acabada, en un moment posterior i en matèries perdurables, l'obra no podia ser acabada en el procés de recerca. En la conversa mantinguda s'havia creat un fil comunicatiu d'un interès humà extraordinari, però allò no era la creació, allò era la vida, que era sempre més plena,



Simetries. Urna d'inici. Castellvell, 1992. Marbre de Macael, coure, bronze i altres materials. 70 x 40 cm.

pensava aleshores, de significacions que qualsevol obra. Per aquest motiu, jo necessitava una realitat externa a la paraula, a l'experiència, a les situacions. Havia de construir alguna cosa per suportar l'eix del discurs, necessitava l'escultura, una urna per guardar els continguts de les intencions pressentides, un objecte on dipositar les esperances i quimeres.

En certa ocasió vaig fer un recorregut per un camp de terra llaurada, tenia certa extensió i el límit de la finca quedava perdut en la línia de l'horitzó. Les petjades s'anaven marcant sobre la terra tova i la llum rasant donava relleu a les empremtes, deixant un recorregut visible. Vaig fer una fotografia dels senyals produïts i de l'ombra que projectava el meu cos. Vaig pensar en aquell moment que els rastres del caminar, aparentment imperceptibles, també marquen el territori. Vaig pensar que el territori, ja esgotat, es ressentia de les nostres petjades i feia servir el temps com aliat per esborrar-les. Anys més tard, quan redactava *Cantos del pájaro negro*, algunes d'aquestes experiències em van ser valuoses. Moltes de les situacions que viu el protagonista del conte, el *pájaro*, les vaig viure en l'època de les fites. En un dels cants deia:

*Las sombras no tienen razón de ser
aunque están muy adaptadas al cuerpo.*

Altres treballs que varen sortir d'aquesta imatge van ser els paisatges doblement presentats. Amb fang tou, damunt del paper, despleguava amb els dits algunes franges de terra entrecruada. En altres ocasions, els colors ocres de la terra i el blau del cel dividien la fulla en dos, deixant l'horitzó com a territori indefinit. Van ser treballs molts senzills que tenien la força de la convicció d'allò que s'ha viscut. Aquests pensaments eren estèticament el recorregut d'una distància sense propòsit definit. Les obres no volia sustentat-les en res. Els conceptes del temps i l'espai s'anaven formant al meu cap i aquest era el senyal valuós que reverenciava i definia cada instant.

Sempre vaig pensar que allò era important, que les reflexions, experiències i accions que han de suportar el treball d'un creador són la part oculta de l'obra, allò que s'intueix, que dona presència a quelcom més del que és present. La història de cada persona s'escriu amb la cendra d'allò que vivim. De tant en tant, una resposta efímera dona sentit al treball personal que perdura en les coses que es van deixant construïdes. Però el pensament continua cercant i les obres passades ja no són la resposta apropiada a situacions diferents, són *Simetries* entre allò ja pensat i les ombres de l'oblit.

Igual que no vaig valorar com a obra aquelles accions, fetes en la soledat i sense cap propòsit a posteriori, desconfiava de la coherència excessiva dels autors que seguien un discurs formal. Em preguntava com una persona podia fer variacions sobre els mateixos recursos expressius tota la vida i ser coherent alhora amb els canvis naturals que experimenta l'esperit. Si fos així, realment la nostra activitat no fora massa diferent de la d'un ofici qualsevol. Pel contrari, si en realitat se cerquen respostes en un món de canvis constants amb un esperit d'obertura, la coherència és precisament en ser contradictori i variable com ho és la nostra cultura. Ser conseqüent i motor de les idees de cada instant, de cada època, és ser un esperit tot terreny.

És molt possible que aquells pensaments fossin el preludi del que ha estat posteriorment el debat del treball, la part teòrica i pràctica unides per un fil intern, fil que anys més tard vaig anomenar *Àngels o destil·lació d'animals invisibles*. En art és possible que tot sigui mogut per la mà d'un àngel entremaliat, un somni, i les conclusions d'aquella trobada a Rubí les elabori ara, des de la distància que proporcionen trenta anys de feina. Com sempre, tot és ple de signes, de significats ocults, i els records del passat propicien lectures arriscades. Des d'aquesta distància, podem negar una realitat i afirmar un somni, tot fora igual si no quedessin testimonis de les accions, de les idees, de les obres. Arribar a la conclusió que aquella

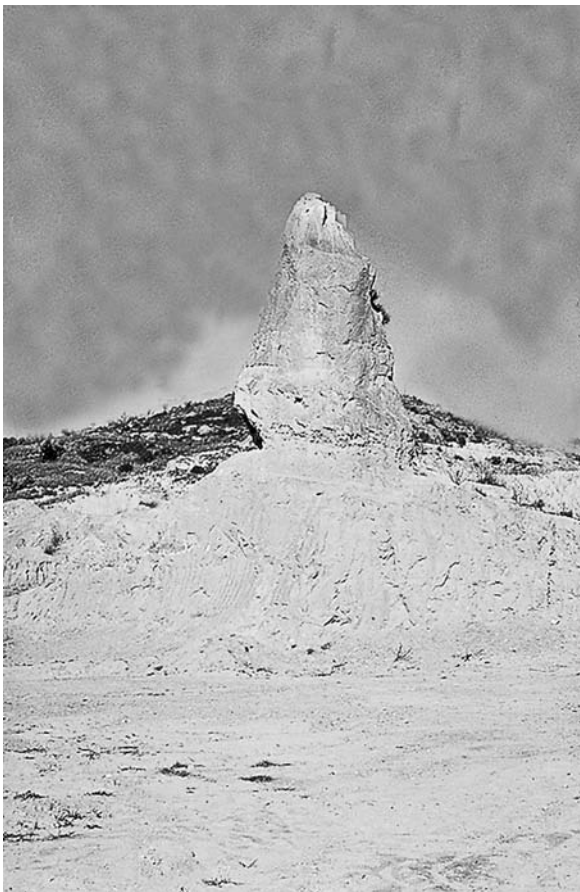
trobada va ser una aparició, un pressentiment nascut de la terra llaurada, una il·lusió mental, la imatge d'un somni, etc. no fora pas gratuït. En més d'una ocasió, m'he sorprès amb camises a quadres arranjant la terra a l'hort, plantant tomaqueres, i en aquestes circumstàncies sempre recordo aquella situació. Fins i tot, una vegada vaig dedicar-li una peça, *Planté cinco semillas por si el símbolo era importante*, una part de l'acció de l'obra ha quedat en fotografies, ja que l'escultura va néixer morta i encara en roden pel taller les restes, com si fossin residus inútils, encara pesen en mi les ombres de l'agonia. D'aquesta experiència he après alguna cosa i sempre em pregunto el mateix que Luís Gordillo, *¿por qué para pintar se tiene que morir uno?*

6.9 Això no obstant, alguna cosa s'amaga

Dels espais buits de Malevitx, Fontana o Klein, de les coves del Garraf o dels cronlech de Navarra i el País Basc, cap al forat d'un cep que hi havia en una de les vinyes que vaig trobar en una de les meves excursions. A través d'aquella obertura de la rabassa seca vaig enfocar la terra llaurada i un retall de món que hi havia a l'altre costat de la petita finestra es va obrir com una allau d'idees. El vaig relacionar amb el pas del temps i les coses que hi ha darrera de la primera realitat. Era un esdeveniment normal que desapareixia davant la mirada còmplice i inquisidora, la qual intentava desvetllar el misteri de la realitat estètica. En la primera lectura, allò era físicament la finestra blanca, lluminosa, reveladora, personal i transparent. L'ordre de la terra llaurada quedava acotat per la petita finestra i tot era ajustat a una idea clara i còsmica, no pas negra i opaca com quedava de manifest en l'aventura del caos que era fora d'ella. Vaig pensar que la realitat estètica no podia ser altra cosa que un fragment, una petita part que respira la qualitat del tot i deixa anar senyals ordenats, ja que de l'espai sense vores no es lliura ningú de ser engolit; ni tan sols la llum és immune al festí terrible de les

estrelles afamades. Fora de l'enquadrament de la mirada, dels perfils d'allò pensat, la bacanal còsmica del dia i de la nit ens devora en l'eternitat, ens porta a una singularitat fora de l'escala del temps i l'espai; allí tot és deformat fins l'anul·lació de qualsevol idea. El forat que emmarcava la percepció individual, la rabassa seca, ajudava a concretar el pensament, que té tendència a filtrar-se com l'aigua en una cistella. Allí, la presència de l'acció del temps era estable, portava les coses a la condició de passat, al record, a l'oblit, i l'ordre parlava de reconciliació i de lliurament. Era una esquerda en el pensament que em portava a l'altre costat de la realitat; l'amnèsia que esborra totes les coses que configuren el present i ens recorda que estem fets d'oblits i d'ocultacions.

L'encontre amb la força dèbil de la rabassa seca, amb l'harmoniosa terra llaurada de l'altre costat, va ser especialment significatiu. Vaig marxar agraït



Senyal de terra i canvis en el perfil de la muntanya. Sant Just, 1975. Els signes involuntaris expliquen la història del paisatge.

a les mans que hi havien deixat un acte de creació en la carícia. Aquelles valoracions van ser causades per l'observació de la natura, la generositat i senzillesa que desprèn sempre en qualsevol situació. Tot allò era un espectacle dèbil que podia ocultar a la memòria, que podia gaudir en plena llibertat: no em calia fer cap invocació. A través d'aquell forat vaig relacionar causes i efectes d'una bellesa natural autocontinguda i autoreferencial que prescindia de la representació simbòlica. Allí vaig observar tot seguit la presentació estètica, que era susceptible de ser tractada com obra però mai presentada com a tal.

Aquest forat era unit a altres històries que venien del passat, als espais buits, a les coves, als graffiti que feia a la platja i l'aigua esborrava a cada instant. Els forats eren la imatge, el model que havia construït per donar una resposta poètica a la pregunta que va emergir després de l'acció sobre l'espai i el temps. On van a parar les idees? em preguntava, són una il·lusió formulada en el cap? desapareix la il·lusió quan les imatges s'esborren? Per què mirem sempre aquest costat de la realitat?

Aquella imatge la vaig relacionar amb el treball de les coves i també amb una escultura que havia fet a Sant Andreu de la Barca, l'any 1975. La peça en qüestió era una de les fites que vaig realitzar mentre elaborava la peça *Objecte per viure l'espai*. Era de proporcions considerables. Presentava en una de les cares un tall natural i en l'altra, un de mecànic, tallat amb disc de diamant que el deixava totalment llis. Al vessant natural li vaig fer una cavitat en forma de matriu, i a la part superior d'aquella depressió, un forat que traspassava de costat a costat. Els forats, les cavitats, els espais interns, etc. sempre m'han atret especialment. De petit un dels jocs que més em divertia era foradar la terra a *la cantera*, lloc on tots els nens de *la Corona* jugàvem a fer cabanes, coves i complexos sistemes de rec que eren inaugurats amb un fort raig de pipí col·lectiu. També era una pràctica corrent entre nosaltres foradar pinyols



Les formes tancades expliquen el que contenen. El Vendrell, 1976. senyals i resonàncies de la realitat estètica.

d'albercocs per fer-ne xiulets. Gratàvem les cares del pinyol fregant sobre les pedres fins desgastar la fusta. Un cop era foradat, el buidàvem amb un ganxet i quedava una càmera. En bufar-hi, l'aire produïa un xiulet molt agradable i cridaner. Per a mi, l'experiència era en el fet de foradar-los. En tenia una bona col·lecció i, en realitat, el meu interès acabava quan el forat era fet i, en acostar-me'l a l'ull, podia observar les coses remarcades per aquella minúscula finestreta.

Crec que no dic res de nou, que aquesta experiència és comú a tots els nens i, si fem memòria, en el món de la infantesa cada persona ha estat prenyada de vivències com aquesta. Tots hem mirat pel forat del pany de la porta i tots hem fet amb la mà un mirador per delimitar el camp de visió.

En altres ocasions -ja n'he fet menció- les pedres de riu a voltes ens aturen i quedem seduïts per la màgia que desprenen. Potser una de les formes que més sovint

presentem com un trofeu després d'haver-la trobada és la de la pedra foradada.

Segurament el contingut simbòlic ens arriba definit. Sigfried Giedion, a *El presente eterno: Los comienzos del arte*, ens diu que són símbols femenins i, atenent-se a la lectura freudiana, potser és així. Un dels escultors que més ha treballat el tema de la vagina és Anish Kapoor. Ell partia dels ritus a Kali. La deessa es representa en forma de vagina i forma el recipient d'on surt la vida i on aquesta va a parar finalment. Del seu brollador sanguinolent en surten els éssers al món i a ell van a parar després de la mort. Diu Thomas McEvilley al catàleg de l'exposició de Madrid.

El objeto que se engendrò a sí mismo se está devorando a sí mismo una vez más. La vagina ha recuperado su esencia; tras haberse revelado ha tornado a su origen secreto.⁹

També en ell és present la idea de les pedres forat, i en ell prenen una profunditat indescriptible. En pintar-los amb pols negra, l'atmosfera que crea és la d'una taca que canvia la substància de la pedra i la perfora més enllà d'allò físic. El negre ve acompanyat d'una mixtura de blau, com feia Ad Reinhardt. Kapoor a *Void Field* (Camp buit) cercava l'efecte del negre còsmic i va haver d'afegir un blau de Prússia. Als espais foscos de la matèria es disposa la mirada, als pous on s'amaga la memòria, a les reserves d'oblit, en l'eterna amnèsia de jo, descansa l'atenció de l'ànima; en definitiva, als espais comuns i eterns on neixen les formes i el pensament, neix també la il·lusió d'allò que veiem. La vagina de Kali és la porta d'entrada i sortida del món, és el forat que uneix les dues realitats, les que podia observar pel forat del cep. L'any 1991, va presentar al Palau de Velázquez, a Madrid, una sèrie de peces que em van interessar molt. Algunes obres eren obertures en forma de fulla de llorer, escletxes a la pedra. La presentació era feta amb pigmentacions vermelles, pols seca, com una manera de presentar el color, com partícules que poden desaparèixer a qualsevol instant. Aquesta qualitat, la del color pigment, desenvolupava en l'obra la part estètica més important. Els

espais buits pigmentats de color blau ultramar donaven la sensació de camps infinits, de traspassar les dimensions de la pedra, de fer-la sense gravetat, de fer desaparèixer la matèria sòlida i esmicolar-la en llum apagada. En altres treballs, les pedres eren foradades i recordaven pous que s'unien amb l'infinít, ombres fosques que engolien la llum, misteris amagats en la foscor de l'ànima de la pedra.

Segurament, aquesta idea també és present a l'obra de Malevitx. En el seu afany de presentar el buit a través d'anar despullant d'elements el quadre, va fer molt per l'eliminació de la representació i de la forma, per acostar-se a la idea d'un art amb atributs panteistes. Ell mateix en diu a *El nuevo realismo plástico*.

El hombre, en sus manifestaciones, tiende a alcanzar en su pensamiento la perfección, es decir, a restituir la realidad de su excitación, pero en el momento que hace aparecer la forma, olvida que la forma es convención, en realidad la forma de la excitación no existe; ¿cómo es posible entonces manifestar la excitación cuando ésta no es forma, no tiene fronteras? (...) La excitación es una llama cósmica que vive de lo no figurativo y sólo en el pensamiento se enfría.¹⁰

De fet en el quadre *blanc sobre blanc*, ja arriba a la presentació del no-res, a la negació de la representació en favor de presentar el buit absolut. Serà aquesta la manera d'insinuar-nos l'excitació de la qual ens parla? L'excitació que provoca l'obra és un estat especial de l'esperit? L'ésser es refreda amb l'obra alhora que ho fa l'ànima? Diu Pedro Azara sobre la qüestió.

Pintar el vacío y dejar constancia del poder del artista una vez que la obra hubiera desaparecido, tal era el empeño que Malevitx conscientemente se fijó.¹⁰

És una forma moderna d'entendre la realitat espiritual de *l'home contemporani*? Un contemporani de Malevitx, Rotxenko, va fer una trilogia sobre els colors: un quadrat

de color vermell, un de blau i un altre de groc, obres que l'artista va exposar amb el títol $5 \times 5 = 25$, el 1921. Interpretant l'obra, Nicolai Tarabukin va escriure *L'últim quadre*. Tot seguint aquesta línia de presentar el buit com un alè diví, com un exercici xamànic o alquimista que emula la tasca del Déu creador, Yves Klein va presentar una galeria buida com a obra d'art i Chillida va treballar l'interior de l'escultura. L'ànima de l'obra és a l'espai interior, en ell queda suportat l'enigma de la realitat estètica. La realitat de l'esclatxa de la rabassa seca també ens porta al territori comú de les coses, a la seva buidor plena d'incertesa, a la reconciliació espiritual amb el rerafons de les coses.

Cada vez que un pintor ha querido liberarse realmente de la representación, no ha podido hacerlo sino al precio de la destrucción de la pintura y de su propio suicidio como pintor (...) Pienso en una tela que ha expuesto recientemente Rotxenko. Era una pequeña tela casi cuadrada, completamente cubierta de un solo color rojo. Esta obra es extremadamente significativa de la evolución seguida por las formas artísticas en el curso de los últimos diez años. No se trata de un paso más, sino del último paso, el paso final de un largo camino, la última palabra después de la cual la pintura deberá guardar silencio, el último cuadro ejecutado por un pintor.¹¹

Vint-i-cinc anys més tard Picasso va pintar el Guernica, una de les obres més importants de la història de la pintura i la més important del segle XX. És veu clar que en les paraules de Tarabukin ressonen matisos dramàtics, es fa èmfasi en la condició d'últim per a presentar-nos un panorama desolador davant nostre, o bé, portar-nos d'una conclusió personal a una qüestió col·lectiva. Tant en l'art com en la guerra, sembla ser que encara és viu aquell esperit d'Attila, que deixava erma la terra per

on passava. Els artistes suprematistes refusaven la seva condició d'artistes i van declarar una guerra oberta contra aquells que feien obres de museu. Ells, com intel·lectuals que es van implicar en la revolució, van pensar que era el moment de la tècnica i la indústria, i les arts havien de saber ocupar el seu lloc en la història del moment. Escriu Tarabukin que l'ús que van fer de la tècnica va ser lamentable i hipertròfic.

Las construcciones de esta índole ni siquiera pueden calificarse como modelos, porque no constituyen proyectos de instalaciones técnicas, sino que son totalmente autónomos, justificables solo en términos artísticos. Sus autores siguen siendo fundamentalmente "estetas", los campeones del arte "puro", a pesar de la repugnancia por estos epítetos.¹²

Els suprematistes van fer una feina teòrica molt important i ens van ensenyar a mirar la pintura i superar els temes de la representació, però no van pintar, com és ben sabut, l'últim quadre. No obstant això, ells van obrir la porta a moviments posteriors que van saber donar una dimensió nova a l'estètica suprematista, com el minimal.

En la línia de presentar el buit com un alè diví, com un exercici xamànic o alquimista que emula la tasca del Déu creador, Yves Klein va presentar una galeria buida com a obra d'art. Va ser tan gran l'èxit d'assistència que la galeria es va omplir de gom a gom i, per tant, ningú va poder gaudir de l'obra tal com havia estat pensada, és a dir, el buit de la galeria com a obra. En una altra ocasió, ell mateix va llançar-se al buit, i, en el moment oportú, li van fer una foto mentre era a l'aire. La va titular *la levitació també existeix*, en un clar exemple de la seva creença connectada amb el sagrat. Naturalment, Klein feia trampes i la lona de bomber que evitava que les lleis de la gravetat acabessin amb ell no surt a la foto.

El propòsit d'alguns artistes d'aquest segle ha estat la presentació de l'obra d'art, o més ben dit, del buit de l'obra com a presència del sagrat. Encara que Klein critiqui l'obra concepte de Malevitx, ell és el continuador de l'acció sobre l'espai, és ell qui persisteix en la tesi de Nikolai Tarabukin de l'últim quadre. L'espai de la levitació és l'escenografia on es dona la representació de l'obra, on s'escenifica la idea, però l'acció és fruit d'un instant. Allò que queda és la imatge i la reflexió. Pren el missatge del blanc sobre blanc i vol fer l'última acció en la pintura, l'acció de retorn a l'estat primigeni per mitjà del suïcidi.

En qüestions estètiques també és necessària la prudència i les afirmacions s'han de matisar, deixar-les en un terreny obert a possibles interpretacions, on la ironia ha de formar part de la lectura. Aquí hem d'entendre que la renúncia total de la realitat humana és l'arribada irònica de *El Cavaller Inexistent*, d'Italo Calvino.

Quan Lucio Fontana talla la tela, fa el signe gràfic en l'obertura a l'espai pictòric. La intenció no és la presència del tall, és presentar la cara oculta, fer realitat allò que és a l'altre costat de la frontera de les nostres percepcions i tornar, per l'obertura de Kali, als territoris de la pre-forma. El buit es constitueix en signe i queda definit per l'obertura a l'escenari pictòric, el qual obre la porta de retorn i presenta una metàfora de l'espai original. La seva acció, el tall violent, la ruptura amb el suport virtual de la pintura, és la de presentar-nos un espai real, allunyat de les connotacions espirituals del cronlech que ens indicava Oteiza.

Els artistes contemporanis també han cercat en els misteris que s'amaguen a l'altre costat de la realitat. Fontana no vol una relació mística amb l'espai, vol una presència real i encara que, aparentment, el lloc ja el coneixem, en presentar-lo per l'escletxa del quadre, pel tall que ha obert a la tela, la realitat observada i presentada té la vitalitat d'una mirada nova. La tela pintada de forma monocroma, a la manera de Kandinsky o Rotxenko, és destruïda i, alhora, queda construïda una nova realitat estètica. El missatge és clar, l'obra no és en la pintura,

és al signe, que no descansa sobre el suport del color perquè és una obertura real en un espai il·lusori. El tall ens porta al no-res, a la neta expressió d'una finestra sobre la tela. Escletxa per on entra o surt la ficció de la pintura, per situar-se fora de la representació i entrar en el camp de la presentació. L'espai virtual de la pintura és dividit en dos i entra en joc un camp profund que va més enllà de la tela, més enllà del significat de la pintura, el forat de la rabassa seca. També en Fontana es donen les ocultacions, ja que l'escletxa que presenta destrueix l'espai de la pintura i no ens n'ofereix un de substitutori. Ens posa l'acció que deixa present el signe, la realitat trencada, l'espai transitable del dins i el fora, però igualment tot queda inundat de silenci. Aquestes són algunes de les contradiccions espirituals que s'expliciten quan el treball queda centrat en el tema de l'espai buit.

De fet, la negació del quadre, del tema i la representació, parteix d'una important tradició històrica; s'ha interpretat que la presentació del no-res era la sublim presència de Déu. El buit absolut també és un tema de caràcter metafísic que té una forta atracció espiritual, un poder que emana de la memòria implicada, doblegada en la matèria: en el buit s'explicita la necessitat de misteri. Podem considerar que la metafísica és la porta d'entrada als territoris de l'esperit; sembla que en aquest espai es troben les respostes als nostres neguits i, especialment, l'univers que vibra paral·lel a la sensibilitat humana. A les escales més bàsiques del caos, al principi de l'organització del món visible, dorm també la intenció estètica i qualsevol de les resolucions que puguem extraure'n seran sempre vàlides. Veiem, doncs, com les expressions d'algunes obres d'art han tingut tendència a desaparèixer en el laberint interior de la matèria, en el buit de les seves configuracions o en l'estricta presència d'una pedra. Aquí cal recordar també les paraules de Ad Reinhart, en una entrevista que li fa Gregori Battcotck a *La idea como arte*, on escriu sobre l'art conceptual.



No parlare mai més. La Comella, 2003. Pedra de Vinaixa. 300 x 220 x 160 cm.

*Lo único que se puede decir sobre el arte es que es desalentación, inanimidad, inmortalidad, inquietud, informalidad, inespacialidad e intemporalidad. Esos han sido siempre los fines del arte.*¹³

En una altra ocasió escriu, i cito de memòria, que l'art és independent de l'habilitat de l'artista i del seu mestratge tècnic; l'art ha de ser portador d'una bona idea, que sigui interessant per a la ment, encara que no aporti cap emoció. Totes les atribucions físiques s'oposen a la comprensió de l'obra, que, encara que no sigui visible, si és una bona idea, esdevé una aportació genuïna.

Les idees banals no es redimeixen amb una execució de formes virtuoses.

Tornem a l'espai buit. Malevitx instal·la un quadrat blanc sobre un suport blanc. Un perfil tènue d'escassa presència que emmarca un quadrat d'espai sense cap particularitat que no presenti la resta de la pintura. Un fragment de matèria sobre matèria; matèries que es diferencien per la presència subtil de la línia de contorn. La forma pràcticament ha desaparegut i la representació queda centrada en la idea del no-res. El tema era la contemplació del buit per tal de poder pintar-lo després, fer un viatge enrera en un procés de renúncia i economia de mitjans. Tanmateix, en Malevitx, en Kandinsky, en Mondrian, les formes són encara elements que estructuren l'espai. En la pintura de Rothko, però, la matèria queda líquida, els perfils diluïts i les fronteres són imprecises. La pintura no defineix formes concretes, més aviat presenta atmosferes de color, que són separades per alteracions físiques. L'espectador s'enfronta a la contemplació d'un quadre que no té altra referència que ell mateix, on no existeix res de concret i no hi ha forma o simulacre que suporti la mirada. Només el límit del quadre que emmarca la pintura, recipient de la matèria color o la llum portadora de la idea. L'obra encara queda dins de l'escenari del quadre i la contemplació és una metàfora directa. L'espai buit de la matèria és també un flux, l'estructura dinàmica d'una idea, un concepte que il·lustra l'impuls vital que genera el remolí del món en avançar cap a un destí d'incertesa, una energia que interroga, que crida amb la tènue ressonància d'una campana i demana una presència reeixida entre els models estètics que conviuen en el present. La matèria s'expressa misteriosa i les formes han perdut tot tipus de referència. Giulio Carlo Argan escriu sobre l'obra de Alberto Burri paraules que m'animen a continuar valorant la matèria al marge d'altres inclinacions i que reconeixen implícitament el valor de la fatiga.

Se ha discutido mucho sobre las posibles motivaciones simbólicas de los materiales y los signos de Burri, pero lo único que se puede decir con certeza es que las materias son materias que se han hecho sensibles y que los signos aluden al sufrimiento, ofensas y tormentos padecidos cuyo dolor se renueva en el hecho actual. Pero no hay ninguna simbología; si la hubiera, la materia pasaría a un segundo plano con respecto al símbolo y asumiría una función secundaria, de trámite.¹⁴

El nostre model també es materialitza en un escenari absent, ja que s'amaga en el lloc on dorm la informació, l'oblit i l'amnèsia. És, per tant, l'espai misteriós on anem a cercar la informació amb un impuls mental creat d'una excitació nerviosa o d'una situació existencial. L'artista també ho fa per mitjà d'una dansa que integra els materials i les formes que configuren l'obra i el flux continu de la realitat estètica. Aquest és el cas de la pintura de Pollock. D'aquesta dansa plena de formulacions caòtiques neix, també, el cronlech, el cercle de pedres que emmarca el no-res. Del fons buit d'aquest escenari s'extrau el blanc sobre blanc, el negre sobre negre. De la mancança de la gravetat en les idees, de l'emissió dèbil de la matèria, neix la necessitat de tornar a l'origen; d'aquest viatge d'incerteses i ocultacions emergeixen les idees del salt al buit ortopèdic de Klein, del tall a la tela de Fontana, de la presentació de la matèria i la pintura negra sobre un suport negre. De la necessitat de crear ponts d'unió entre les dues realitats, entre la matèria i l'esperit, el creador cerca en la metàfora i es posa en acció per comprendre allò incomprendible. Totes són propostes vàlides que ens situen davant de la presència del no-res, davant de la incertesa, davant de la pregunta de Plotí: *En el fons, qui som?*

6.10 Construir en la frontera

Sobre aquestes idees, destruir i construir, vaig fer algunes intervencions a la platja de Castelldefels. Una línia encerclava la petjada de l'home i les dues ratlles corbes que van sortir del treball sobre el concepte espai i del temps, assenyalaven la posició dels peus, l'existència de les mans. A la sorra de la platja, amb un bastó a la mà, feia gargots a l'arena que l'aigua esborrava immediatament. Era l'època de les experimentacions, les recerques sobre les fites, les obres que fan referència a les coves, als forats i a les construccions de pedra seca. Les vaig fer quan era a la facultat de Belles Arts; aleshores no em preocupava massa la documentació, pel que conservo poques i no gaire bones referències documentals. L'obra consistia a fer servir la platja com a horitzó, lloc on els elements tenen una presència molt important. L'aigua i la terra lluiten en una constant competència per conquerir cada moment, l'un, el territori de l'altre. Espai on es manifesta el desgast del temps, de forma constant. L'aigua envaeix la terra i aquesta mossega poc a poc el mar, intentant omplir-lo. L'aire i el sol actuen com a testimonis que, al mateix temps, il·luminen i donen contingut a l'escenari.

L'any 1980, a la Universitat de Tarragona, convidat per Pere Salabert, vaig fer una exposició on plantejava el tema de forma directa, *Acció, destrucció, reconstrucció*. La reflexió anava dirigida en diverses direccions, potser les més evidents, aquelles que es referien a les intervencions que es fan en l'acte de realització d'una obra, els materials, les improvisacions, les variables que es deixen de banda i tot tipus d'interferències que aporten significat al resultat final. Amb Pere Salabert vam plantejar el treball de forma espontània. No teníem gaire recursos per fer l'acció i calgué fer ús de materials que tenia a casa, en principi destinats a altres funcions.



No parlaré mai més. La Comella, 2003. El sol i la pared expliquen l'espai. Pedra de Vinaixa. 310 x 160 x 160 cm.

A l'entrada de la Facultat de Geografia i Història hi ha dues columnes que divideixen l'espai en tres possibles entrades. Amb una tela de cotó i pintura negra vaig tancar l'espai central, obligant a passar pels costats. A la tela, hi vaig dibuixar una línia que configurava un espai rectangular amb els cantons arrodonits de les columnes. Al mig de la tela, una forma negra i més o menys arrodonida surava en l'aire. Aquesta forma va sortir del treball sobre els forats, (recordeu el forat d'una de les branques d'un cep), les finestres, la representació del sol en la cultura egípcia, els ous i les mongetes, formes que també vaig treballar en algunes pintures d'aquell temps.

Els forats físics són espais d'articulació, relacionen les dues bandes de la realitat; el costat en què ens trobem i vivim i l'altre, que observem com una realitat que construeix la mirada. No és una llavor una porta visible que ens revela infinites llavors? No mostra una flor d'ametller la frontera invisible de múltiples unitats com ella? No és l'espiral concèntrica d'una cèl·lula el camí d'inici que ens comunica amb un pou infinit de possibles reproduccions? Els forats metafòrics són finestres que ens porten a llocs incomprendibles que s'oculten a la raó quotidiana. Les finestres estètiques són obertures espirituals per les quals podem tornar als territoris de l'origen, a la reconciliació de la matèria i a la natura que habita en nosaltres. La substància final del món, la que veiem amb els ulls de la física,



Urna per a recollir terra. Castellvell, 1993. Bronze. 24 x 12 x 10 cm.

no es queda en les partícules elementals que configuren l'àtom. Les partícules elementals, formes relativament constants, són abstretes d'un nivell de moviment més profund, escenari on s'han retirat les últimes reserves de misteri, on es respira l'aire perfumat de l'inici del temps.

Com a rerafons de l'exposició, em vaig plantejar l'acció de la destrucció i la reconstrucció, però també els espais passadís, els *interfaces* entre el món físic i l'espiritual. El propòsit era la comunicació entre les fronteres de realitats possibles; els espais, els sacs de terra, les pedres, les vagines i les llavors configuraven motius de trobada. El llenguatge emprat era senzill, els signes de la memòria, les voltes, les escales, els forats per on passen les coses de la nostra realitat i s'esborren més enllà de la fantasia. Aquelles finestres, forats, o espais que ens porten a escenaris nous en un procés inescotable de tornada, eren també les espirals concèntriques o excèntriques, que engoleixen o escupen la realitat.

L'exposició va ser una instal·lació amb sacs de terra, pedres i roba, que feien possible un replantejament dels passadissos de la facultat. Amb robes de cotó configurava escenaris en forma de pous, passatges, envans, o elements que dividien l'espai. Un d'aquests espais remarcava la presència d'un sac carregat de terra o de matèries toves, que servien per seure, saltar o allitar-se. L'altre tenia una escala al mig, escala que anava a una taca rodona en forma de finestra, pou negre o forat. Altres escenaris eren ocupats per una pedra, o una urna de ceràmica, amb les imatges en diapositives de tot el procés de muntatge de l'exposició. Una volta de rajoles delimitava l'acció d'una actriu tocant un violí. Malauradament, de totes aquelles imatges només s'han conservat aquelles que va deixar el públic després de l'exposició. Poques fotografies i de mala qualitat, però suficients com per confirmar que l'acció va ser real i no fruit de la imaginació. Els alumnes de la facultat intervenien de les maneres més insospitades, pintaven, trencaven o estripaven les teles, canviaven els sacs de lloc o hi dormien al damunt com en un bivac. L'acció més significativa va ser l'incendi de la tela central de l'entrada a la Facultat, el forat, simbòlic que va esdevenir-se realitat: l'espai central va tornar a ser el pas preferit pel públic. Els mateixos materials van ser reciclats i exposats a la Llibreria la Rambla, on les idees també eren reconvertides.

Anys més tard, el 1988 i després d'haver llegit Derrida, vaig fer *Destino*. La idea era la mateixa, però vaig incloure en el treball el valor deconstructor com a concepte i, en ell, tota l'activitat humana. És una peça lligada a les lleis de l'entropia, als factors que el temps juga en l'evolució de les coses. Reflexiona sobre el paper rellevant que té el present en els esdeveniments del futur. La mà i la voluntat dibuixen el concepte a la sorra de la platja, *Destino, Destino, Destino*. La dinàmica del temps passa de segui-



Destino. Castell de Tamarit, 1984. Escriure sobre la platja mentre l'aigua i la carícia del mar esborra la pàgina. Accions sobre l'efímer i la permanent pregunta en la condició humana.

da a l'acció de l'aigua i esborra el missatge una i altra vegada. La voluntat ordena, és la constructora de formes, el temps destrueix, destrua totes les coses i obliga a una reflexió sobre la condició efímera de la realitat. Així arribem a pensar que som pensaments reals, quan som en realitat formes que, en desaparèixer, esborren la nostra presència. D'aquesta manera ens adonem que la realitat buida, tot el fons virtual de les teories i les hipòtesis, és un producte mental i els pensaments que transporten les paraules són il·lusions, només il·lusions.

6.11 Cercar en l'intangible

L'home és una unitat interrogativa que exhaurix totes les seves hipòtesis, portant-les més enllà dels límits, i continua demanant respostes allà on no n'hi ha. El món no està fet per ser explicat encara que els humans queden seduïts per la seva representació. D'aquesta paradoxa l'home n'extrau l'energia per continuar i cercar en el món que s'oculta a la mirada. És més, justament en aquest espai, en el buit de respostes, l'home experimenta la màxima atracció. Com passa amb la llum que atrapa els mosquits en els seus girs infinits, l'home també és atrapat en un gravitar cec al voltant de l'enigma, sense cap esperança de trobar un punt d'arribada. L'home és en el moviment, la interrogació, en la definició i en la recerca del paradís perdut, però sense voler sortir de la història. En la consciència d'allò efímer de la seva existència, en l'experiència immediata té por, però també té por de ser immortal. Navega sempre en la frontissa blanca i negra, en el dubte, entre allò material i allò espiritual, entre el passat i el futur, entre presentar i ocultar. Sempre amb la voluntat transvestida, d'aquesta angoixa, d'aquesta necessitat del mite del paradís, de la possible expulsió de la història, n'extreu l'energia que aplica a l'art, al pensament religiós, a la política. Aquí neix el motiu variable de la filosofia i les grans religions, d'aquí neix la imatge del flux del temps i allò tan important per la cultura, la memòria impresa en la matèria, les obres d'art. De vegades, es tracta d'una realitat

blanca, tan comuna com la que es manifesta cada dia en la negació de l'enemic, bistrú assassí que oculta la realitat de l'altre i es manifestaria en les cares transparents de l'omissió, (...) *escric una història en la qual tu no existeixes*. Temps anul·lat com el que es va donar en el dibuix esborrat de Rosenberg o, també, en les ocultacions, treballs que he realitzat últimament com *Alè, Testament de Caín, Apòcrifos, Espai Pal()bra*.

Però no ens basta la incertesa, dins de cada persona hi ha un ésser silenciós que fa demandes de gran profunditat, i les respostes no són a la superfície, ni tampoc als racons més allunyats que ens mostren els telescopis electrònics. Les solucions, si és que n'hi ha, tenen la vocació transvestida i a cada època es presenten amb una cara diferent. Les solucions les presenta el temps a cada instant i s'amaguen a l'interior: restem com una memòria adormida, com la que s'oculta a les caixes de bronze.

Mirar la natura avui, tornar a les fonts sensibles de la nostra realitat, que s'identifica amb ella, és despullar-se de l'aparença que hem formulat a la ment, prescindir de les informacions que ens proporcionen les noves disciplines. És una ximpleria dir que allò que es pinta són les estructures internes d'un arbre, o una constel·lació galàctica. És la mateixa estupidesa que traspua en aquell que afirma pintar una flor. Cal presentar la realitat des d'una nova mirada i, paral·lelament, fer una reflexió que il·lumini aquest nou espai.

L'observació de la realitat no ens dona garanties de ser posseïdors de cap veritat, ens proporciona, simplement, un punt de vista, el forat de l'anell a través del qual podem contemplar el pas de la vida i, alhora, fer-hi un pacte. L'ensenyament de l'art com a experiència reveladora de l'ésser humà, com a coneixement i formació d'una actitud ètica davant dels altres, justifica del tot aquesta dedicació.

Sòcrates, en el seu propòsit socialitzant, intenta crear una consciència per als grecs, adequada al model de la polis. Per

tal d'arribar a la interiorització de l'home de ciutat, es veu obligat a refer el concepte d'interioritat. La idea de la interioritat moral de l'ànima, *psyché*, era un concepte que els òrfics feien servir. Els pitagòrics, en una prolongació del pensament primitiu, com veurem més endavant, també van construir-se una interioritat. Anaxímenes deia que l'aire era el principi que animava el cos de l'home i no errava, sense aire no podríem viure ni tan sols cinc minuts. Anaxímenes, però, no veu l'aire solament com una energia que el cos ha de fer servir per viure, en ell hi veu també l'habitable de l'ànima, un principi vital i misteriós que podia transmigrar i que, en realitat, envolta i anima el cosmos sencer. La paraula ànima significava originàriament bufada d'aire, més tard, alè, posteriorment, principi vital i, al final, ànima. Sòcrates creu que aquest aire que anima el cosmos, la psique de l'univers, es pot dur a la consciència humana per mitjà de l'educació. La feina més important fora la disciplina del pensament, que configura la bondat de l'home. *Qui coneix el be, opera rectament*. Yukio Mishima escriu una reflexió interessant sobre aquest concepte.

-¿Qué piensas tú que quiere decir Nagasena?

-¡Oh sabio! creo que Nagasena es lo que existe dentro de un cuerpo, una vida o un alma que lo penetra como el viento o el aliento...

El anciano preguntó después por qué el aliento de alguien que sopla en una concha, en una flauta, o en un cuerno jamás tornaba una vez lanzado y, sin embargo, el que había soplado no moría. El rey fue incapaz de responder; tras lo cual Nagasena formuló una declaración que revelaba la diferencia fundamental entre la filosofía griega i la budista.

-El alma no es hálito. Inhalado y exhalado, el hálito es siempre la energía o poder latente del cuerpo.¹⁵

L'alè permanent i aquest aire que m'arriba al pit són les circumstàncies fonamentals de la meua existència, les que fan possible reflexionar sobre aquest poder latent del qual Mishima ens parla, i em fan sentir que sóc unit a l'aire, a la terra i als grans símbols del passat i del futur de la humanitat. Escriu Frazer a *El folklore en el Antiguo Testamento*:

El Señor Dios formó al hombre del polvo del suelo y le insufló en las narices aliento vital, y el hombre quedó constituido como ser vivo.

Sobre el mite de la creació, Frazer ens explica diverses històries, totes elles caracteritzades per la intervenció de la força vivificadora de l'alè.

Eliseo resucitó al hijo de Sunamita: tendiéndose sobre él, cubriendo con los suyos los ojos del niño y tocando con su boca la boca del niño, sin duda para insuflar el aliento al cadáver; con lo cual el niño estornudó siete veces y abrió los ojos.

A los hebreos se les ocurrió con toda normalidad que la especie humana procedía del polvo del suelo, porque en su idioma la palabra correspondiente a suelo es Adamah. La palabra tiene la forma en femenino de la correspondiente al nombre de Adán.

Según Beroso, sacerdote babilonio cuyo relato sobre la creación ha llegado hasta nosotros gracias a la traducción al griego, el dios Bel se decapitó a sí mismo y los demás dioses recogieron la sangre que corría y la mezclaron con tierra. Con



Biblioteca de documents apòcrifs. (A resguardo la palabra). Castellvell, 1992. Pedra d'Uldecona i coure. 310 x 120 x 100 cm.

*esa masa sangrienta dieron forma al
hombre y de ahí -dicen- procede la
sabiduría humana.*

També s'indiquen mites sobre la creació que ens donen pautes de gran saviesa i ens acosten a allò que ara coneixem com la teoria de l'evolució. Entre els pobles Fan, de l'Àfrica occidental, es diu:

Dios creó al hombre y lo hizo de arcilla, le dio forma de lagarto y lo puso en un estanque y lo dejó en él durante siete días. Una vez transcurrido el plazo, Dios gritó, ¡sal fuera! y del estanque salió un hombre en vez de un lagarto.¹⁶

La mitologia grega ens explica com es va formar el món. En la nit dels temps, l'aire i l'aigua van ballar. L'aire la va agafar de la cintura i de la dansa en va sortir el primer ou, gresol de totes les coses que tenen forma. D'aquesta dansa es formaran els éssers vius, encadenant-se en l'evolució.

Ara per ara, aquestes paraules plenes d'intuïció poètica són per a nosaltres un bon referent. Com he dit abans en paraules de J. Oro, som pols d'estrelles i també dansa de l'aire amb les aigües, figura de terra amb l'alè de déu. Tanmateix, i és comú a totes les mitologies, la terra és la nostra llar i és fins i tot possible que sigui, per nosaltres, l'únic territori habitable i respirable existent. Si n'hi ha d'altres, són de moment fora del nostre abast.

Transferim l'aire per pensaments, fem que allò que forma l'element principal per a la vida sigui realment una relació d'intercanvi, una manera física de produir una activitat mental. Però quan ens submergim per a prendre l'alè, què és, veritablement, allò que entenem per alè? Com formem els pensaments fora de la fluïdesa de l'aire? Què ens dóna la vida en prendre alè en contacte i amb el suport de la terra? On van les nostres idees després de l'etapa de l'aire?

El treball s'ha d'entendre com una metàfora, part d'un circuit que algun dia s'ha de complir. Potser, prendre l'alè de la terra no sigui altra cosa que fer poesia de la presència de la mort. I la seva presència obliga a parlar-ne. Atreu avui algun intel·lectual occidental fer una reflexió sobre la mort, sobre aquesta presència indefugible que ens acompanya? Creiem que és un tema ja superat perquè són superades les necessitats de l'esperit o per què pensem que aquesta no té una entitat que mereixi crèdit? És que la nostra societat ens ha fet immortals? Guarnir l'acte final de la vida o defugir la seva presència és una de les

ocultacions més subtils de la nostra època? Tenim un substitut millor que el ritual metafòric per a situar l'esperit en el lloc assignat? Estem tan segurs que els nostres pensaments no necessiten una urna i el cos una altra?

Un dels llibres que més em va interessar de Juan Rulfo, amb el permís de *Pedro Páramo*, va ser *El gallo de oro*. Des de la història de Rulfo, un nombre considerable de dibuixos i una instal·lació de cent peces de bronze de caràcter filiforme que mai han estat exposades al públic van néixer. La novel·la explica una història senzilla. Un corredor d'apostes es fa ric amb un gall. Creient-lo mort després d'una baralla, l'hi donen com una despulla inútil. Ell, el protagonista de la història, se l'emporta a casa i intenta guarir-lo. El gall no vol viure més, segurament pesa més en l'animal el dolor de la derrota que no pas les ferides que ha patit en el combat. Passat uns quants dies, el corredor d'apostes el dóna per mort. Fa un forat a terra i el posa a dins, deixant el cap fora. Instal·la una caixa al seu damunt, que li tapa el cap, i amb les mans, inicia una percussió a ritme de cor, primer suau i lenta, posteriorment ràpida i alegre. Després d'una estona, aparta la tapa, desenterra el cos i li bufa el bec. El gall surt corrent com si res, menja pedres petites o escorcolla restes de presències vives en la terra.

El gall ha tornat a la vida i a partir d'aquest moment ja ha après la lliçó. D'ençà aleshores serà l'animal més mortífer de les *galleres* de Mèxic. Amb aquest animal, el protagonista de la novel·la, que va ser pensada com el guió d'un curt cinematogràfic, es fa ric. Aquell animal havia après a escapolir-se de les escomeses, els girs de les navalles que busquen el coll de l'enemic. A aquests galls els hi posen als esperons unes navalles curtes que tallen l'aire. Amb aquest apèndix metàl·lic fan net en un moment. El gall tenia tanta habilitat per a esquivar els girs dels ganivets que podia, al mateix temps, llençar els seus cops a la gola dels contrincants. Les seves envestides

eren mortals i la seva fama, extraordinària. L'amo del gall daurat es va fer ric en poc temps.

Al·lè és una peça petita que vol ser el refugi espiritual de la meua família. En bufar-hi, l'al·lè restarà de forma comunitària al seu interior. El símbol és indestructible, amb aquesta creença fem que l'al·lè sigui l'habitant de l'espai buit que he fet a l'interior de la pedra.

6.12 Respirar a cada instant

Ahir vaig decidir que no respiraria mai més. La decisió era ferma, la meua decisió es basava en què l'acte de respirar era governat al marge del meu control i no ho acabava d'entendre. Vaig fer tres intents, per allò de *a la tercera va la vençuda*, però els tres van ser fallits, l'últim, fins i tot, amb un cert sentiment de frustració, perquè vaig arribar a perdre la visió i a sentir una suor freda que sortia de dins. Al final ho vaig deixar córrer i vaig aprofitar la lliçó. La voluntat és una joguina per a entretenir-se a la natura, per a crear la il·lusió que som els escollits per a governar una terra sagrada, però en realitat el cos té el seu propi govern i vaig haver de canviar d'opinió. En un tub de coure de més de dos metres vaig guardar l'al·lè barrejat amb l'aire de la muntanya com un record dels meus intents de suïcidi fallits. La voluntat acaba amb la il·lusió que formem de nosaltres mateixos i les esquerdes ideològiques que s'obren en aquesta pantalla deixen passar les contradiccions més flagrants.

És una experiència comuna la necessitat de l'aire com aliment instantani, de la vitalitat de l'aigua, de la calor del sol i la fertilitat de la terra. La vida s'escapa en segons per la falta d'aquest element vital, l'aire. Tots experimentem que en el desgast d'energia, quan fem qualsevol esforç, la vida sembla que ens falta i la tensió interior vol sortir cap enfora. Quelcom vital ens obliga a omplir els pulmons i, al marge del que dicti el pensament, el cos actua de forma independent. L'experiència de la respiració unida a l'energia és comuna a totes les formes vives i, en el cas de les persones, l'al·lè és una de les imatges simbòliques més

representatives de la presència de l'esperit. No cal ser un pensador per adonar-se de la importància que té el fet d'aconseguir energia amb el fet de respirar, amb l'alimentació i el descans. La vida, si és entesa en el pla vital, és unida a les coses primàries, a la fertilitat de la natura, al sol, a l'aigua, a la terra, a l'aire i als cicles naturals. Aquesta dependència envers l'entorn ha estat un motiu essencial en la configuració de les creences, en la formació de la consciència humana i en l'observació dels mecanismes del pensament. El món fet de matèria es projecta arreu en forma d'idees i sensacions. Amb elles construïm les hipòtesis més agosarades.

Paul Valery afirmava que *el més profund està a la pell*. Doncs bé, per a comprendre la pell de les coses, car no ens és donada la possibilitat de saber més enllà, és necessari cavar un pou i prendre l'al·lè de les profunditats de la terra, submergir-se en el fang brut i sentir una catarsi de sexe, vida i mort, com fan els nadius d'Haití, i després purificar-se amb l'aigua clara. Els rituals i les obres d'art revelen facetes d'humanitat, són retalls de silenci que s'extreuen d'un racó amagat de la ment, són presències actives de l'inconscient que esclaten en una singularitat, en un vòrtex que genera caos i obliga a renàixer. Per arribar-hi, cal sintonitzar amb els desitjos col·lectius que també es troben sotmesos a l'ocultació i a la tensió diària. De la dificultat d'arribar-hi, s'extreuen les energies necessàries per a continuar en la creació artística i fer, en cada acció, un lliurament distès de les experiències viscudes. De la seducció de l'obra i del seu misteri en surt la voluntat d'investigar sobre la veritat que s'oculta darrera la forma. Del dubte que se'n genera neix la convicció que es tracta d'una aventura digna de ser viscuda.

L'últim al·lè és l'evidència que la vida ha deixat l'habitable del cos, i la mort entra en acció, la terra torna a la terra, com un acte repetitiu al llarg dels segles. No és l'últim al·lè que cal guardar, sinó aquell que expulsem quan som vius. Aquest és significatiu, l'al·lè de viure, que reprenem a cada instant mentre respirem. A classe, amb els alumnes, quan els parlo dels



sentits i dels elements els poso un exemple sobre la necessitat de l'aire. Fem la prova de contenir la respiració per veure quant temps són capaços d'aguantar sense respirar.

L'obra *Habré de sumergirme para tomar aliento*, consisteix a fer un forat a terra i entrar al seu interior. Prendre alè en el forat, avall, al pou i després sortir per un altre costat. Cal considerar que la terra és un element tou com l'aigua, submergir-se en ella i sortir refet com si d'un acte de purificació es tractés. Refer el pensament comparteix alguna cosa amb néixer de nou, desfer els camins i prendre la dreuera que et portarà a un lloc mític, hipotèticament restaurat. Mircea Eliade ens parla dels actes de purificació a través dels rituals i dels símbols.

Tècnicament, la peça no planteja cap problema, ni tan sols es tracta de fer un pou. Només cal perforar la terra i fer la sortida, empenyent la terra cap enfora. Fer una immersió en la matèria, amb els estris més idonis, i sortir amb els propis, és a dir, amb les mans i el cap. L'acció és l'escultura, no podria ser altra cosa: és una màquina per a prendre l'alè de l'interior de la terra. No és teatre, no és literatura, tampoc és una manera estètica de resoldre un problema escultòric. És una acció formal, un ritual formal, amb un resultat posterior que dóna com a fruit això que escric aquí. Espai i alè reals, que han produït una escena mental i, abans, un lloc real, el de l'escultura, espai on situo l'urna amb l'aire.

Els ritus de purificació ja s'han perdut a la nostra societat. Cada cop menys persones troben ocasions que siguin realment renovadores. De vegades, algunes de les

experiències que he tingut amb aquestes accions m'han servit com a actes de recolliment i renovació.

Si em preguntéssiu què en trec de tot plegat, no sabria què respondre. Segurament és un episodi més del joc que vaig començar de petit, quan jugava a fer coves i construccions de branques a la *Cantera de la corona*, a la part alta de Ejea de los Caballeros. De petits tots hem jugat a fer pous, coves, cabanes, rierols, etc. Hem tingut la necessitat indefugible de deixar anar un instint primari que ens indueix a fer el nostre propi habitatge, la primera experiència d'una llar pròpia. És molt possible que aquesta necessitat sigui un missatge gravat al racó més amagat de la nostra memòria i allò que ens surt en el recurs natural del joc sigui l'emergència de la visió de tot el nostre passat, d'un recorregut ràpid per tot el procés d'evolució de les formes vives. Cal recordar que en el període embrionari ens assemblem a d'altres animals larvats, que en el període de formació del fetus ens trobem en un mitjà aquós i salat, que els primers desplaçaments els fem com una serp, arrossegant-nos, i després a quatre grapes, com la resta d'animals, fins passar finalment a la postura bípeda. Tot un seguit de situacions que ens fan viure tots els moments més significatius de l'evolució de l'home i, segurament, de totes les espècies vives.

En aquesta vivència ha d'entrar forçosament la història més recent, la història constructiva. L'home ha estat un constructor



Fuerzas débiles. El oculto espíritu del tiempo. Castellvell, 1997. 30 peces de coure i bronze, 15 x 10 x 09 cm. Els tubs van estar 30 dies en una cova; omplint-se del vent i les queixes que passaven.

de formes hàbil, i certa indefensió seva l'ha obligat a fer evolucionar l'enginy. Submergir-se a la terra és una experiència comuna que ens recorda que, al cap i la fi, aquest és el nostre destí. Ens fa pensar també que l'espai de les coves ha estat la nostra llar en períodes prolongats de l'evolució humana i, sobretot, que la dimensió espiritual de l'ésser humà es troba en un mitjà totalment envoltat de matèria: tot plegat ens exposa i recorda la nostra condició d'ostatges, de matèria segrestada. També ens revela que el nostre pensament, els nostres sentits i el nostre estat d'ànim són transformats per la influència que exerceix el contacte de la terra que ens envolta.

6.13 L'acció Alè

Amb el nom de *Alè* vaig fer diversos treballs, un dels quals una escultura de caràcter íntim i molt familiar, de l'any 1991. L'obra és de dimensions reduïdes (70 X 65 X 70 cm) i d'un marbre vermellós, adquirit a les reserves de pedra que tenia Cal Planas a Reus, l'any 1985. Crec recordar que és un marbre extret de les pedreres d'Ulldecona. De la factoria de Reus vaig adquirir més de dues-centes tones de marbre i altres pedres calcàries. Aquesta va ser la millor aportació al treball personal, ja que va resoldre les necessitats de material durant vint anys. De fet, segurament va fer possible la realització de l'obra sense esponsorització. De textura agradable i fina, treballant-la crea una aparença molt consistent i viva. Del mateix material vaig fer dues peces més, la *Llengua innocent* i *Quemada*. En l'elaboració de l'escultura vaig fer una arquitectura mínima en forma de piràmide truncada, allisant i condicionant l'interior, i fent un buidat a la part superior. La peça com a idea consisteix en una petita caixa buida, o ànima dins la pedra, que vaig perforar en uns 20 cm de fondària al centre, formant una cripta de 30 mm de diàmetre. La caixa és tancada finalment amb una tapa de metacrilat transparent de 3 cm de gruix. A l'interior de la *cripta*, un tub de coure en conté un altre, que és fet de fang tou i s'ajusta perfectament a

les mides del tub de coure. La peça de fang és foradada al centre, és una ànima petita al bell mig de l'escultura, rèplica d'un espai que no ha de contenir cap significació especial. Si més no, ha de contenir l'alè de la meua família quan estigui disposada a intervenir en el joc.

Prendre alè és una acció tautològica, ho fem cada deu segons sense demanar permís a ningú, ho fem com una necessitat vital a la que ja hem perdut tot respecte. Submergir-se per prendre l'alè, no és tan quotidià. Per les seves característiques i significacions m'ha pagat la pena fer aquesta reflexió. Espero que, sobre la idea de l'aire que respirem i sobre la presència de la mort a la fi d'aquest alè que em permet pensar, hagi pogut articular unes idees i donar forma a un model de realitat que puguin servir a algú. Jo encara no li he perdut el respecte a l'alè, per la qual cosa actuo respectuosament i el poso dins d'una urna de fang, que posteriorment serà instal·lada en un forat a la pedra.

Com ja he dit en altres ocasions, *L'últim alè* és una peça relacionada, per la complexa ubicació del símbol, amb el buit de les pedreres i, naturalment, amb el cant de les pedres; és una revelació poètica, és el xiscle de la matèria que ens manifesta la seva presència. Dels seus secrets interns neix una pàgina oculta de la història, una història que ens apropa a l'eternitat. En esclatar d'un cop de martell, la pedra ens regala un lament que té el so de l'ànima de la matèria, el sospir que exhala una expressió neta i sense voluntat. *Alè* vol estar en aquests territoris, espais inhabitable als quals tan sols es pot arribar per mitjà de la sensibilitat i la voluntat. La voluntat, la poesia, l'estètica i la reflexió són part de l'exercici especulador, de la necessitat de donar forma a les il·lusions que es crea la ment humana; maniobres constants que el pensament intenta copsar, per fer comprensible allò que apareix entre les boires del caos.

Al·lè i altres peces que he fet sobre el fons de l'espai, a l'escenari absent de la realitat visible, han estat exercicis d'especulació mental que m'acostaven a la realitat estètica, com totes les accions que feia amb la intenció d'anar mentalment més enllà del que és físicament a l'abast. Però he d'aclarir que no m'interessa massa la metafísica. Tampoc tinc una visió animista o espiritualista de les coses. L'escenari d'actuació és tan físic com aquell en el qual ens belluguem cada dia. Allò que m'interessa és fer l'obra tot renunciant a l'expressió de les formes i fer l'acció entre recorreguts mentals, per territoris que la mirada no és capaç d'assolir. Situar en aquests llocs reflexions sobre la condició humana, fent referència al llenguatge, a la vida i a l'art, i al mateix temps deixar-los sense color ni llum a la disposició dels altres. El tub d'*Al·lè* té un forat al seu interior: en aquest espai és on s'amaga, on habita expectant un respir que ha estat implicat en la meua vida, allí queda surant a l'espai com la pedra en solitud que gravita al voltant de la terra.

Aquest espai, el de la matèria buida, és el mateix que presento a *Espacio Pal()bra*, o a les fites, a les referències entre dues pedres. És l'espai que he trobat a la natura, a les coves, a les pedreres i als pous. És present en la màgia que desperta l'empelt quan arrela en un arbre i canvia el signe del seu destí, i en l'onada que esborra el dibuix a la platja i l'amaga implicant-lo en la memòria del mar. Misteri que aflora del joc infinit de la natura, del soroll dinàmic del néixer i morir, de l'espiral invisible dels conceptes, de la qual afloren les imatges de la ment, del lligam ocult entre la flor i l'ametlla i el succeir de la vida i la mort. També en aquests espais es fan les formes i es poden fer les intervencions que preparen estèticament les accions d'un escultor. És el lloc de les coves buides i el que les pedres deixen obert, després del xiscle que les obre per la meitat.

A l'ànima de fang farem una intervenció de caràcter dèbil, subtil, com és el fet de bufar suaument a l'interior i deixar que l'al·lè

ocupi la caixa eterna del lloc invisible. L'obra *Al·lè* és pensada com una arquitectura mínima que conté l'espai per a instal·lar l'al·lè de la meua família. Tanmateix no hem trobat encara el moment d'habitar en harmonia, tots junts un escenari tan senzill.

Al·lè és una urna i posar el cap a terra és un acte contrari, és respirar l'aire directament de la matèria o, més ben dit, no respirar-lo, endinsar-te dins la terra i notar com en formes part. Les meditacions dins d'un forat tenen quelcom d'integració, de retrobament, ens instal·len en nosaltres mateixos. En certa manera, permeten aïllar la resta dels problemes del món i trobar-te directament amb els propis. Una reflexió d'aquest tipus no s'ha de fer pensant en res de concret, no es tracta d'exercicis de meditació transcendent, ni de cap acte espiritual. Senzillament és fer un esforç per isolar el pensament i ser capaç de deixar que la ment alliberi totes les energies acumulades.

Per què cal escriure sobre l'al·lè? per què hem perdut el respecte a l'aire que respirem? per què ens fa la impressió que la mort no és amb nosaltres? Els dies són cada cop més curts i, pels humans, la velocitat augmenta i ens prepara un futur del tot imprevisible. En els propers anys veurem com la velocitat del temps ens porta directament a una cruïlla misteriosa i, per aquells que no tenim una imatge edificada del final de la vida, l'al·lè serà l'acomiadament i el testimoni d'una vida sense atributs que serà perduda en l'aire com es perd la llum darrera els ulls. *Al·lè* és una carícia a l'eterna presència de la mort, és una encaixada de mans amb una realitat que ens sembla de mal gust tractar. La mort, aquesta visitant inoportuna que sempre és present, l'he anada a buscar per fer-li un recordatori. Al cap i a la fi, tots dos som dins la mateixa pell, la sento niar en la pèrdua de les idees, en el succeir de cada dia que passa, en esgotar-se la tarda i quedar en soledat, en les ferides que vaig acusant i que són cops que assenyalen el camí indefugible del meu destí.

Cavar un clot per sentir la terra fresca en contacte amb les mans i amb la cara, cavar un clot per respirar allò que deixa anar la ferida tova de la mare, que és terra i aigua. Un pou no és pas per a pensar, és més aviat per deixar el pensament a la deriva en aquell solc d'ombra, deixar la presència de la calor d'un cos al llit etern de la vida que espera. Un clot per a deixar-s'hi caure molt lentament, sempre al final dels dies i havent viscut amb fruïció cada segon i, al final del trajecte, veure rodolar la calavera com una pedra pel pendent, ja buida i amb poca memòria.

La mort és amb nosaltres com una magnífica acompanyant que vesteix els millors vestits de gala, les fulles de primavera la serveixen i les de tardor també. Les pluges i els vents, la terra humida i la taca a la paret, el vol d'un ocell i la pedra dura que es trenca al cop d'un martell. La presència de la mort és a l'alè, en les presències de l'aire que s'escapa a cada instant per la boca. La presència de la mort és la dissolució de les formes a la memòria. Aquí es perden els rastres de la identitat de les coses, tots anem a l'espai buit de la matèria. La cova és el seu hàbitat, hi és present com una hostessa solitària i el forat en la muntanya perfila el seu caràcter d'eternitat. L'estètica de la mort ha estat i és a la cultura com una presència indefugible, com una part del repertori de la vida. És ara, quan pensem que hi ha temes que hem de deixar enrera, que la mort ja no cal tractar-la, per la morbositat que desperta. Despullada de tractament simbòlic, la trobem en l'existència de la guerra, en la presència salvatge de la vida quotidiana; aquí ens sembla massa clara la intenció i apareix buida de misteri i de sentit. La mort és a les catàstrofes, les guerres i les pel·lícules, és a la televisió una presència indefugible, familiar i intranscendent.

Un forat per a respirar l'aire que emana de la terra sense filtres ni espectacle, enfonsar-se i treure el cap per sota de la superfície, com un nen quan neix del ventre de la mare. Un forat, un clot com una matriu



La piedra sin nombre. Reus, 2002. Acció amb Pere Salabert, Abel Figueres i Eva Gregori. Discurs: tancar la (A) dins la pedra.



Segona versió de *Pal()bra*. Reus 2002. *La piedra sin nombre* queda penjada com un arma carregada de futur. Fotos Tania Martínez.

que recull totes les iniciatives que produeix la raó; aquí, en aquest espai, els pensaments es contreen al volum d'una gota. Què n'és d'immens l'oceà de la terra! Les imatges mentals desapareixen i la respiració es confon amb el batec silencios de la matèria. En aquesta dimensió, què lluny s'està dels problemes estètics, què poc important és que les accions tinguin alguna significació. El món no és fet per a ser comprès, no hi ha res a comprendre dins d'un forat, com un animal que fuig de les corrents de l'aire. Però justament per això, perquè no és el lloc per a les investigacions, és l'espai on es destil·len els instints.

6.14 Espacio Pal()bra

Con el título *Espacio Pal()bra* nombro una de las seis obras que forman la serie *Pedagogía de la realidad*. El trabajo tiene como objetivo indagar las ocultaciones de la palabra, definir sus límites y averiguar la importancia que tiene para la formación de nuestro pensamiento, así como conocer sus anamorfosis y perversiones llevándola a un espacio que escapa a toda racionalidad. Esta obra tiene en mí un referente claro, la cita que Pere Salabert hizo con motivo de la presentación del catálogo para la obra *Ángeles o destilación de animales invisibles*. Pere Salabert toma un texto de los Kowré, donde definen la imagen del mundo en el que se oculta Dios:

*Ahná Ahná, el padre de todas las cosas
habita el vacío más allá de lo visible.
Todas las cosas vienen de Ahná.
Cada cosa viene del vacío que es
Ahná Ahná y ha de volver a él Ahná Ahná
Las cosas resplandecen en el hueco
denso del mundo,
fuera del vacío.*

Las cosas resplandecen en el hueco denso del mundo, fuera del vacío; es mirar justamente el vacío como lleno, como lugar de encuentro entre el espíritu y la materia, como escenario posible donde el caos es generador de todas las cosas. Volver a Ahná es volver al caos inicial, para renacer de nuevo, así se genera un tiempo cíclico, un eterno retorno.

El espacio pal()bra es otra metáfora escultórica que configura el lugar donde se construyen los conceptos, es el vacío virtual donde aparecen y se forman las imágenes mentales, las que traducimos automáticamente en sonidos significativos. Tiene que ver con Ahná desde el momento en que la palabra también habita ese vacío, y vuelve a él igual que las olas se estrellan en la playa. Escribe José Ángel Valente en *La piedra y el centro*:

Algunos cabalistas hablan aún de una letra vigésimotercera, la letra ausente, la que yace escondida en los espacios blancos, en los espacios de la mediación entre las otras letras. Ahí, en el sutil espacio de la meditación, encontraría su territorio natural la palabra poética.¹⁷

Las palabras también son ángeles invisibles que sólo tienen sentido en el instante en que aparecen: un libro oculto no tiene valor como tal hasta que no es revelado por el pensamiento, aún así, cuando vuelve al anaquel, otra vez queda mudo, la palabra ha huido al vacío donde se oculta Ahná.

El lugar de la palabra resplandece en el hueco denso de la garganta, y tiene su raíz en la actividad mental. La palabra es para algu-

nos el espacio donde se construye la razón, donde se formula el modelo del mundo. Según los presocráticos, el pensamiento y los conceptos que define son fruto del logos, es decir, de la acción que presenta la palabra. Esta idea se ha mantenido hasta ahora y son muchos los teóricos de la lengua que mantienen la afirmación. Si el vacío virtual nombrado es el lugar donde se forma el pensamiento, el lenguaje y la palabra integran para algunos el instrumento útil que nos acerca a la comprensión de la realidad; si es así, también es el punto más vulnerable, pues sólo con afectar ligeramente su estructura toda la arquitectura de la razón se vendrá abajo como un castillo de cartas. Este fenómeno es más cotidiano de lo que parece. En muchas ocasiones nos encontramos con una catástrofe significativa en el discurso, con una ruptura entre el sentido del mensaje y aquello que describen las palabras. Para tal efecto no hace falta recurrir al contexto o a las diferencias de significado según las personas o culturas, ni tampoco al valor que introduce el cambiar una coma de lugar. Cambiar o alterar un fonema puede teñir terriblemente el valor de un discurso. La palabra ha sido el recurso humano más espectacular en el campo de la comunicación, pero hemos de pensar que no es el único y tampoco el más certero.

En tiempos de Demócrito la palabra era el vehículo que acercaba a la comprensión del logos o conocimiento universal. Para la cultura hebrea y cristiana, el verbo fue el inicio de la creación de las cosas humanas, "El verbo se hizo hombre", según las palabras de San Juan. Para los orientales desde Lao-Tsé, tan solo desde la palabra se podía llegar a la sabiduría: la palabra era el camino del Tao. La palabra ha sido el mejor de los instrumentos para generar el pensamiento, pero también ha sido un productor de efectos ilusorios, especialmente para los pensadores de la Grecia clásica, desde Tales hasta Aristóteles y, por herencia directa, hasta nosotros. Ellos nos hicieron creer fielmente en la palabra como el eje principal

que estructura la razón y la actividad del pensamiento, pero recordemos que el mismo Aristóteles afirmaba que las mujeres no tenían capacidad para pensar. En este caso es evidente la malformación, el esperpento que ha generado, sabemos lo que sabemos y, en ocasiones, más de lo que podemos nombrar. Sabemos que la palabra dice lo que dice, y a la vez, calla lo que calla; esta es la realidad que presentan las cajas. Expresar lo inexpresable y contener en el vientre de las esculturas la expresión de lo inexpresado en la superficie. La palabra describe, representa, ilumina, confunde, en cambio, el teorema de Tales o el de Pitágoras se han mantenido inalterables. En la escultura del verbo, presentado su rostro en el reverso de la lectura, en la forma de un holograma del conocimiento, la palabra es forma fundida en el vacío que reclama atención. Presta atención a los signos vacíos, nos dice.

Es interesante observar que el instrumento más determinante en la comunicación humana, según todas las opiniones que he expuesto, se haya tenido que apoyar en numerosos sistemas de comunicación paralelos, como las interjecciones, el tono de la palabra, las gesticulaciones de las manos, la poesía, la escultura, la pintura, la música, las matemáticas, la geometría, la aritmética, etc. Y lo más grave; todavía no sabemos comprender ni transcribir en palabras el reflejo sutil que emerge de los ojos de un niño, o articular sentimientos a través de ella de forma definitiva y clara. En muchas circunstancias las palabras son insuficientes y, en múltiples ocasiones, a los significados que normalmente utilizamos con algunas personas, les cambiamos el signo y el tono con otro interlocutor, dándoles así connotaciones especiales. Aquí he de hacer una aclaración para no extenderme más: o bien hablamos de lenguajes, o bien hemos de admitir que la palabra no es tan definitiva en la creación de conciencia. La formación de los conceptos tiene varias raíces y la actividad del pensamiento opera en imágenes, situaciones y

cuadros emocionales que son interferidos por los impulsos del mundo, que son controlados, legitimados u observados desde la experiencia, y ésta, a su vez, se forma entre el nudo de esas interferencias. Así, los razonamientos se manifiestan de muchas otras maneras que con la palabra y proporcionan una imagen aproximada de las percepciones, los sentimientos y las experiencias de los humanos.

La piedra se rompe en la mano y deja ver una simetría perfecta, en su cara interna se dibujan los óxidos del tiempo, ¡mis ojos lo han visto! La piedra sin nombre se ha partido por la mitad, he tenido que darle tres golpes, el último ha sido definitivo. La he cerrado con un signo antiguo, la cabeza de un toro, que ya ha perdido sus referentes. Otras personas lo han visto, lo han sentido y han dudado, pero todas ellas retendrán en la memoria las imágenes de aquel instante como un testamento real, incluso sentirán por mucho tiempo los golpes del martillo y la forma de honda clavada en la pared, soportando la idea.

Espacio Pal()bra es un ejercicio mental, realizado desde la escultura, no desde la lengua, y está pensado para ilustrar o construir un modelo visual del lugar donde se forman las ideas. Es también un intento de aclarar conceptualmente cómo los pensamientos surgen de las experiencias y los sentidos son los que directamente nos proporcionan la información del entorno en que vivimos. Pal()bra es un juego que nace del equívoco y tiende a equivocarnos, como el lleno-vacío de Ahná; por lo tanto, creo necesario hacer algunas aclaraciones. El título está formado por dos sonidos y un silencio, creados por la primera palabra de dos versos cortos de la serie *pensamientos de perro*. Como todo el mundo puede observar (Pal-bra) es la contracción formada por la primera y la última sílaba de palabra. La (A) central es el eje de simetría, es la primera letra del abecedario. El signo gráfico viene del griego; en un principio, alfa era la representación de la cabeza del toro. Con el paso del tiempo se ha invertido su orientación ver-

tical. Este giro de la cabeza ha sido la primera perversión del lenguaje escrito y nos viene a decir que todo el rosario de fonemas, su forma y significado cambia y evoluciona cuando cambia y evoluciona el contexto, por lo tanto, la modificación gráfica viene a significar que los contenidos que habitaban en la cabeza se han podido verter en el giro. La cabeza es el lugar donde se gestiona toda la actividad mental, es el espacio donde se construye el pensamiento, tanto en los animales como en los humanos y, por lo tanto, la (A) tiene aquí una significación compleja, especialmente si la hacemos desaparecer, si la escamoteamos, o mejor, si la situamos en un lugar fuera de nuestra percepción. El vertido de los contenidos al girar la cabeza, como un cubo de agua tirado por la ventana, es una imagen metafórica que sugiere este tipo de intervención: vaciar, crear el espacio de Ahná. Este es precisamente el espacio de la actuación escultórica, el escenario escogido para hacer la acción, el punto exacto para la instalación de la escultura. El vacío que genera el vertido de contenidos ejerce todo su poder en el discurso. Pal()bra, lugar para la idea, paraje físicamente inexistente, ya que podríamos pensar que es el habitáculo donde se oculta el olvido, o bien donde se ha escamoteado la realidad que presentan las palabras. La ocultación de la letra A deconstruye el contenido del discurso y, al mismo tiempo, construye un espacio sinuoso fuera del escenario de las percepciones, un lugar vacío que resplandece, como dicen los Kowré, y a él vuelve Ahná. La (A) dormita en el interior de la piedra y está descargada de todo contenido verbal; sólo es un sonido mudo, una señal ciega, las puertas de su luz se han cerrado y sólo en la escultura cobra su verdadera razón de ser. El negro de la letra se confunde en la oscuridad de la noche, en la sombra de la piedra, la cabeza del toro resplandece por fin en un instrumento de combate.

La palabra ha sido un soporte comunicativo muy importante, pero no el único: las interjecciones la precedieron, como la pintura y el dibujo precedieron a la escritura, y

ésta a la fotografía y el vídeo. En el comienzo el hombre fue descubridor y constructor de formas. En los albores del pensamiento fueron las manos guiadas por un instinto heredado de la naturaleza y acompañadas por los sentidos las que presentaron a los ojos el color de una manzana. Ellas sintieron el peso, la temperatura, la gravedad, la distancia, el color, la textura y las cualidades de la materia, después vino el pecado. Estoy conforme con la idea de que el homo habilis precede en todo al homo sapiens, especialmente en lo que respecta a sus manos. Fueron las manos las que llevaron en un primer estadio los alimentos a la boca y posteriormente construyeron los instrumentos para cazar, defenderse, pintar, esculpir y crear a los dioses. Las manos pensaron. Naturalmente, el adiestramiento de la mano ha sido paralelo al de la lengua y es muy difícil saber quién tiene el control del lenguaje, si es el fruto de una acción colectiva, si es el resultado de nuestras experiencias o si es la mano la que abre las posibilidades de juego con el medio. Tiendo a pensar que formamos

una unidad indivisible y que todos los recursos disponibles para la comprensión del mundo han formado nuestro pensamiento y la fantástica experiencia de vivir.

Las palabras son misteriosas ya que salen de un mecanismo automático interferido algunas veces por la censura de la razón, que impone un orden en el acto comunicativo. Sin embargo, se destila mucha más información en el “desprendimiento” de signos no alfabéticos que en el discurso hablado. Si el lenguaje fuera una fiel traducción, un reflejo directo de las imágenes que se manifiestan en la mente en plena libertad, la palabra sería realmente el instrumento, el referente directo de aquello que somos; una acumulación desordenada y caótica de fantasías, de ensueños. La experiencia y la interacción con otros lenguajes nos insinúan, nos imponen el tono del discurso hablado y es precisamente ahí donde nace la más común de las ocultaciones. Realidad, ilusión o modelo cultural, que emerge como un mosaico de imágenes inevitables que configuran los ejes del pensamiento.



II Testamento. La Comella, Tarragona, 2002. Bronze, ferro i fang. Dues peces, 40 x 40 x 38 cm.

La biblioteca que protege estos ejes se oculta en el interior de una piedra negra, una piedra del río que se ha partido oportunamente por la mitad y ahora configura la caja que guarda los restos de la esencia de un discurso, la palabra. Yo no creo en el valor absoluto de la palabra; creo más en el vacío que genera al escamotearse una sola letra, la que configura el eje de simetría y destruye su contenido. Ocultar, como si de un objeto se tratase, un signo gráfico en un tubo de cobre es un acto inútil, sensorial, espacial, físico, mental; por tanto, no puede ser otra cosa que una escultura. Una escultura para consumir con los sentidos, como hacían los místicos con el libro del Apocalipsis.

En realidad, deseo jugar con todo este discurso, no porque piense que pueda aportar algo más que los demás, sino por pura fricción con los dioses, pues el verbo también es el lugar de la alianza y la reconciliación. Confieso que soy deudor de vuestras observaciones y me siento agradecido por lo que me habéis enseñado, primates habilidosos. Lo hago movido por el interés que despierta un signo sonoro tratado como un objeto, una letra oculta en el vacío de un tubo de cobre o en el seno de una piedra negra. Creo que es una manera de presentar la vigésimotercera letra en la sombra de la materia, espejo negro sobre negro, mirada aborta en la nada: espero que todo ello no represente un insulto a la cordura.

Desde el mismo momento del encierro, el contenido del tubo o de la piedra es un misterio, es la causa de la ruptura del lenguaje, es el espacio infinito que determina todas las perversiones de la palabra, todas las variables del concepto: el lugar de Ahná es mi rincón preferido para dilatarme y esperar la sonrisa del tiempo. Es un marco ideal para hablar de deconstrucción, para dar un valor a los silencios y para admitir el valor de lo oculto y dejarlo allí para que descanse para siempre. Es el procedimiento que obliga al lector a hacer nuevas lecturas y sacar siempre conclusiones parciales de las co-

sas que presentan los ojos. Como dice Patricio Peñalver en la introducción a *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, de Derrida:

La deconstrucción irrumpe en un pensamiento de la escritura, como una escritura de la escritura, que por lo pronto obliga a otra lectura: no ya imantada a la comprensión hermenéutica del sentido qué quiere-decir un discurso, sino atenta a la cara oculta de éste.¹⁸

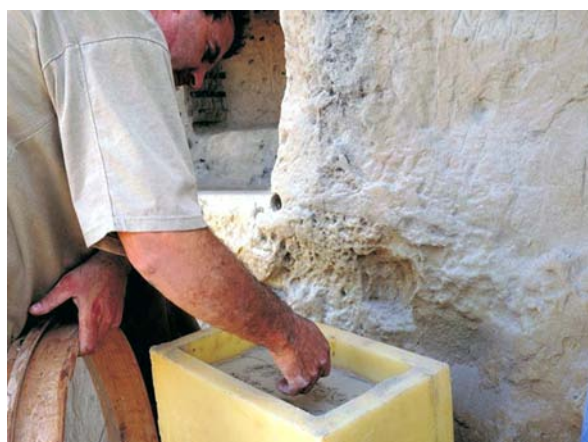
Pal()bra es el lugar vacío formado por la desaparición y ocultación de la (A), la cual queda en silencio en el alma de un estuche de cobre o entre el paréntesis de dos mitades de piedra. Este espacio se sitúa más allá del lenguaje y de la comprensión de las cosas, por tanto significa también el misterio de todo aquello que la razón no es capaz de comprender ni describir. A mi entender, es el enigma de la sustancia de las cosas que escapa a la mirada, es, en definitiva, el territorio donde el lenguaje se deshace en polvo como la sal y los razonamientos intentan resolver el problema con otros recursos expresivos específicos.

La palabra se desenvuelve bien ante la presencia de un mundo espiritual muchas veces sobrecargado de fantasía. Sobre este asunto no creo que sea necesario hablar más, ni buscar razones esclarecedoras. No se ha de perder el tiempo analizando aquello que no pueda ser analizado. Nos basta considerando la debilidad de nuestros recursos expresivos, la fragilidad de la comunicación, la incertidumbre que genera todo intento creativo. Un buena prueba de ello se encuentra sumergida en la raíz de este texto: tal vez todo lo que aquí ha quedado dicho sea una pirueta verbal. Lo único que me afianza ante el papel es la acción de romper una piedra por la mitad. En este territorio tan solo se puede hablar desde la poesía y desde los demás sistemas de comunicación creativa, como es el caso de la escultura. Eso sí, siempre con la convicción de que se

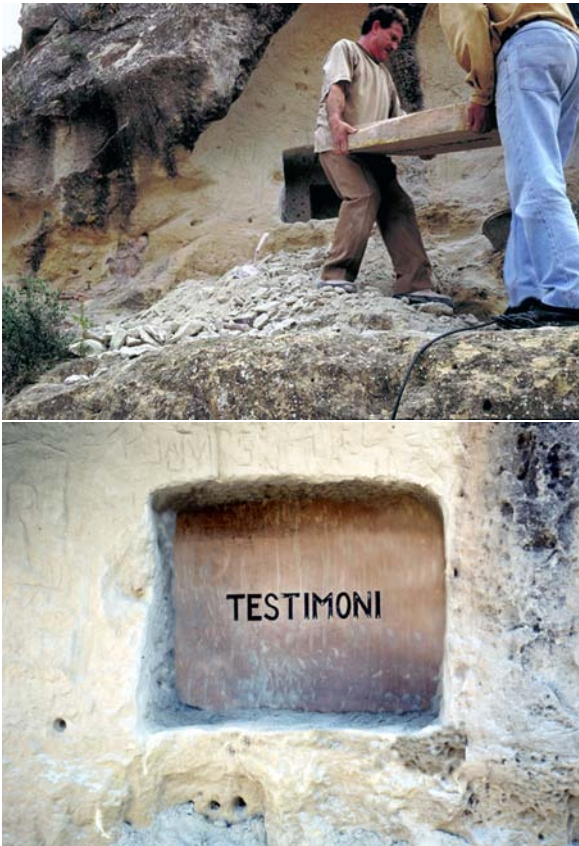
está realizando un ritual que trasciende al pensamiento, pero no modifica en nada el lenguaje: un acto más próximo a la magia que al deseo de aclarar aspectos de la realidad. Sin embargo añadido inmediatamente: la obra se ha hecho también realidad, se ha revelado sola en el vacío resplandeciente de la nada, el lugar ya es una figura del pensamiento desde el momento en que ha sido pensada. Al escamotear la letra A se ha creado un espacio vacío o "silencio absoluto," un lugar para situar, mentalmente, las posibles reflexiones que pueda generar la escultura. Dichas reflexiones son el fruto de algo que tiene estatuto de realidad, pues sólo puede existir aquello que podemos pensar o sentir y la piedra sin nombre todavía cuelga de la pared.

Crear un santuario de reverberación oscura, de sensaciones neutras, inasibles al tacto, e iluminarlo con la luz de la palabra, una palabra muda, entrecortada, mutilada y silenciosa. Un santuario de luz que ilumine a la inversa de las obras de James Turrell, no hacia fuera, sino hacia dentro, como si se tratara de las cámaras cerradas donde van a para las tumbas egipcias, o los agujeros de Anish Kapoor. Las pinturas de luz de Turrell son escenarios de sensaciones, presencias de absoluto que toman forma con las sensaciones de luz, materia inasible que parece que podamos beber con los ojos, oler con las manos. La profundidad de la luz se hace próxima, nos envuelve y nos hace participar en un efecto holográfico sin dimensiones. Los agujeros de Kapoor son unidades de infinito, espirales concéntricas que absorben la luz de los ojos. En palabra oscura se han negado todo tipo de sensaciones, incluso en la presentación de las cajas, la luz se apaga hasta los mínimos perceptibles. Aquello que podemos ver no juega las estrategias del engaño y deja libre la lectura de la intuición.

Al remarcar el silencio en la palabra, el espacio vacío en la escultura, creo situar la obra en el lugar más idóneo, justo donde se encuentra un territorio mudo sin sonidos ni conceptos, o mejor dicho, un espacio sim-



Testimoni. Vespella de Gaià, 1995. Amb especial agraïment a Martí Royo que va treballar generosament i a Pep Borrell que va fer les fotografies. Caixa de cera, pedra i pensaments amagats entre les capes de terra.



La paraula escrita dorm dins la terra. 60x50x70 cm.

bólicamente lleno, pero inútil, donde no pueden desplazarse el sonido, los ojos, el oído, el tacto ni, por supuesto, la palabra. Nada la afecta ya, nada puede cambiar su significado. Por este motivo, la obra *Espacio Pal()bra* es la ocultación más significativa de todas las que he realizado. A mi parecer, el vacío entre fonemas es evidente, el silencio entre palabras. La ocultación de la letra (A) destruye su contenido, pero en realidad sólo hace evidente aquello que ya está oculto, las carencias del lenguaje hablado. Este espacio es el intervalo entre acontecimientos, el lugar amnésico donde se pierde la memoria, un escenario sin acción y, por lo tanto, sin tiempo. Posiblemente, podríamos hablar mucho de este concepto y encontrarle relaciones con un espacio metafísico que podría ponernos de nuevo en contacto con la existencia de Dios, o con las reliquias de un mundo existente y paralelo al nuestro, pero ésta no es mi intención. Siempre hablo con los pies en el suelo, si se filtra alguna confusión que rompa con lo estrictamente escultórico, se debe a la ineficacia del lenguaje escrito.

La letra (A) es barrida con un borrador de pizarras y recogida dentro de un tubo de cobre, es arrancada de la pared y pegada en la cara oculta de una piedra. Posteriormente, el tubo quedará guardado en el interior de una fosa en una urna de bronce, y la piedra colgada en la pared como una espada en el aire. La primera obra es de hace unos años. Tuvo su ocasión afortunada en la Escola d'Art de Tortosa, donde se realizó la acción con cierto recogimiento. Posteriormente se presentó en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona. Allí, ante su envoltorio de bronce, se desveló su contenido ante los presentes. Estos días he realizado otra lectura, la piedra sin nombre, hija de todas las piedras del mundo. Cuando lo encuentre oportuno haré la última representación y todo quedará concluido como una escultura más de la serie *Pedagogía de la realidad*. Hoy, la primera acción duerme en un embalaje de bronce, la última, en el vientre de una piedra. Dos recipientes, cajas o lechos, donde dormita la idea. Como decía Gaston Bachelard "la barca, como un lecho, abraza el sueño". Como he dicho anteriormente, en la piedra abierta por la mitad está instalada la obra, justo en el espacio vacío que ha producido el escamoteo de la (A). El vacío de significado dormita entre paréntesis () entre las dos piedras que antes formaban una unidad. Aquí podría abrir las puertas de otro discurso, la fragmentación y la realidad, pero ahora me toca unir las dos partes del *symbolon*.

El lugar físico de las posibles acciones futuras, para el concepto mínimo, puede ser cualquier sitio donde se hable de la serie *Pedagogía de la realidad*, ya que es una de las obras más significativas en el proceso que he seguido para la elaboración de estas ideas. *El libro de barro*, o *Memoria del agua*, *Memoria del aire*, *Testamento en tierra*, *La escultura sin nombre...* Es muy probable que la acción se pueda repetir en lugares y tiempos diferentes, ya que el concepto de la obra no pierde su significado en las lógicas transformaciones de cada escenario. Aunque es una pieza de la serie *Ocultaciones* y la ma-

yoría de ellas están acabadas y selladas, *Pedagogía de la realidad*, igual que *Las Siete sillas de Mérida*, es una obra siempre abierta.

Dar curso a una idea utilizando un símbolo es, a mi entender, la parte más apasionante de la producción artística. La escultura sin nombre es también una urna misteriosa, ya que, como afirmo en *Pensamientos de perro*, no conozco el lugar donde oculto el olvido. Buscar el lugar siempre conduce a encontrarme en el río de las imágenes mentales. De este lugar de silencios y escamoteos, de este nido de espera eterna, partimos para dar forma a las ideas y ahí recibimos con deseo el fruto de la experiencia, ahí surge la acción que después pasa a tener estatuto de realidad en el pensamiento.

Si tomamos una palabra al azar, por ejemplo, *razón*, y con un palo la escribimos en el suelo, podemos esperar pacientemente el proceso de degradación o de evaporación de los signos. Con un texto escrito en la playa pronto nos encontraremos en una situación compleja: la acción sutil del tiempo. Supongamos que el texto grabado en el suelo es sobre tierra negra y el viento trae arena de color canela, poco a poco se irá llenando el surco y la palabra quedará para siempre escrita. Hagamos otra suposición, la arena que el viento trae es del mismo grosor y color, tiene la misma textura, es la misma materia; la palabra también quedará escrita, pero oculta a nuestros ojos. Más tarde nos tendremos que preguntar, ¿dónde ha ido a parar la palabra? ¿dónde queda el tiempo que se sobrepone al presente ¿de dónde surge el flujo natural de las ideas y la vida? Si el espacio es el mismo y las dimensiones no han cambiado, ¿cómo se ha guardado la forma y el significado dentro del tubo de cobre? ¿se han borrado para siempre? ¿han quedado memorizados en la misma materia como en un libro? ¿han quedado absorbidos por el tiempo? ¿existe un lugar donde el tiempo quede plegado en sí mismo y retenga el signo como queda protegida la voz de Ahná? ¿Y si escribimos sobre el agua como

soporte o hacemos lo mismo sobre el aire o, en el mismo centro del caos, el que genera un torbellino de fuego? Aquí vuelve a abrirse otra puerta para la reflexión, ¿es la memoria del crisol la misma que la de una fuente creadora?

El lugar que he descrito me parece fantástico, es justamente el espacio donde se oculta el olvido, es el territorio de los creadores, es el escenario donde se forman las imágenes más singulares, las ideas más sorprendentes, los objetos más misteriosos. Fluctuaciones de impulsos, emociones y sentimientos que viajan en libertad desde el vacío hasta la nada, desde el interior de un tubo de cobre hasta este territorio nuestro, el de la mente. Un salto que, a la manera cuántica, proporciona la cualidad de presencia, sustancia, esencia y ser. Un acto efímero, el sutil barrido de una letra que nos mantiene despiertos y genera un torrente de pensamientos.

6.15 Testimoni

L'obra que porta per títol *testimoni* és l'última peça de la sèrie dedicada al tema *Pedagogia de la realitat*. És feta a la plaça del Pujol, a Vespella de Gaià, en la muntanyeta del poble i l'antic castell. La roca és arenosa i tova, fàcil de treballar i bastant fàcil d'erosionar. La forma de la cova és similar a un nínxol, una mica corbat per la part de dalt. La resta dels angles són rectes. A l'interior, hi ha una fossa de petites proporcions que recull una caixa feta amb cera de 47 x 29 x 38 cm. plena de terra, la mateixa terra que vaig extraure en fer la cova.

En el treball que he fet en els últims anys, a les *ocultacions*, la intencionalitat ha estat valorar allò misteriós que s'amaga als ulls i que ens fa presoners de la incertesa. La màgia i el neguit d'allò desconegut m'han portat moltes vegades a la idea de les coves, els pous, els nínxols i els forats.

L'obra *testimoni*, instal·lada a Vespella de Gaià, és una de les ocultacions que fan referència a les experiències que vaig extreure de les coves. L'acció i l'escultura formen una unitat juntament amb la paraula escrita, és per això que el concepte de for-

ma té unes particularitats especials. L'obra és també a l'interior de la capsula, que és amagada en la cavitat que prèviament s'havia fet. La percepció de l'escultura és negada a l'espectador, però aquesta existeix com a matèria, com a forma i com a idea. Per l'obra és molt important el procés, ja que és ell qui dona forma a l'obra. Són també el procés i una mostra de terra els que resten com a testimonis. El contingut és il·legible, per sempre amagat darrera de la pedra que el tanca i l'anuncia. En aquella presència real, però al mateix temps inaccessible, és on situo l'expressió sense retorn. En l'acció vaig fer una caixa de cera i de la mateixa terra de la cova, passada per un sedàs, vaig fer-ne capes molt primes, sobre les quals escrivia. Així, aquelles capes s'anaven acumulant unes a sobre de les altres, com si de les fulles d'un llibre es tractés, fins arribar a omplir la caixa.

Vaig formular preguntes o pensaments a l'atzar damunt d'aquella terra que ara ha quedat al cor de la muntanya. Qüestions plantejades des de les demandes del pensament en llibertat. Forma oculta, matèria i suport amb el gest i l'acció implicats per sempre. Paraules i pensaments que juguen amb la transformació dels materials i creen una situació que ara és un misteri impossible de resoldre. El llibre testimoni és una peça que pren la idea del desconegut, per fer-se present en el seu propi espai. Obra sense revelacions que ens presenta un espai nou en la consciència, espai real i misteriós que deixa obertes les portes de la seva realitat, que permet deixar-hi el testimoni d'una voluntat de reconciliació amb una realitat absent. No obstant aquesta contradicció, l'obra va tenir continuïtat en accions més radicals i absurdes. Aquesta mateixa idea la vaig treballar a *Terra freda*, terra inútil i, en aquest cas, la paraula escrita no quedava en el pla de la representació, sinó en el de la presentació. També era una caixa de cera de les mateixes proporcions i idèntica la manera d'operar. Posava capes primes de terra i hi escrivia frases meditades; així una i altra vegada fins omplir-la. En tots dos casos el tema és la paraula escrita, però sols en

Terra freda la memòria és allí amb la intenció de ser-hi. En els dos casos el contingut és ocult: en la primera, irrecuperable, de la segona presento aquí algunes de les seves fulles escrites.

Me escondo entre los mansos; no penséis por ello que llevo una vida insulsa y fuera de los acantilados del riesgo, ¡la siento como la más dura de las aventuras! Cada día entierro el valor de un testamento que nadie podrá encontrar jamás y si por casualidad lo hiciese no sabría leer los signos. En ese no dejar rastros consiste todo mi arrojito.

Aquí el propòsit era deixar el rastre, tanmateix impossible de seguir. Per a separar les fulles i llegir el text caldria la fam de l'Àfrica i la seva paciència infinita. És l'energia que desprèn la misèria, la que separa els grans de sorra del desert per arregar la pols de farina. Pols de salvació que llancen els avions des del seu ventre i esclata al terra com una bomba blanca, com un núvol nutricional. En el cas de la capsula, però, no hi ha farina, ni serveix per menjar.

6.16 Habitar el forat

De mi sé poca cosa. Tal vegada és per això que ara que ja podria vendre'm el cos, que a penes emserveix, no goso encara fer-me a miques.
(Miquel Martí i Pol)

Habitem en el pensament, allí és l'únic lloc on som realment, és a dir, som pensament en captivitat i l'estratègia que seguim és la de fer fonedissa una part de la realitat, inclosa la del nostre cos. No pot ser d'altra manera, el món i les seves íntimes relacions són massa grans per què els humans puguin prendre possessió de la seva complexitat. El que fem, llavors, és fugir d'aquesta complexitat, d'aquest món que no és fet per a ser comprès i el reduïm al volum de la nostra comprensió, fem una hipòtesi creïble, una realitat adaptada als coneixements disponibles. La substància del món la deshidratem per tal que s'adapti a les resseques i primes coordenades de la consciència humana i la natura de la qual



Maqueta. *Punt de fuga per a una situació irreversible.*
Castellvell, 1987. Bronze, 57 x 30 x 27 cm.

estem formats és un inconvenient que moltes vegades no estem disposats a suportar.

Construïm un parany amb la ritualització de la consciència i del discurs filosòfic i fem un model de realitat de tot allò que constitueix la imatge de la nostra coherència. Aquest parany, al marge de la nostra voluntat, es farà present algun dia amb oportunitat, mostrant-nos les seves perversitats, les ocultacions i falsedats. Llavors, ens afanyarem a reconstruir de bell nou una altra teoria, una hipòtesi de realitat, tornarem a reconstruir els murs de la nostra captivitat.

Som també pensaments furtius que tenen el perfil de la il·lusió i es deformen en la mateixa direcció que es deformen les conjectures mentals. Aquestes són les boscanes que emboiren la imatge que hem construït dels efectes de la realitat. Pensaments en captivitat que indaguen una sortida, il·lusions furtives que cerquen el mecanisme dels paranys de la ment, imatges de ficció en la pantalla de la ment que juguen a ser l'única realitat, etc. Escriu Cioran:

*¿Se les puede llamar furtivos cuando se trata de obsesiones, es decir, de pensamientos cuya característica principal es justamente no huir?*¹⁹

Furtius perquè són obsessius, incontrolables i caòtics, aquests són els pensaments que han quedat enregistrats com a testimoni. Pensaments en captivitat perquè són produïts en un espai on no es poden alliberar. Nosaltres mateixos som les fronteres de la ment, els límits del món els posa la comprensió limitada que en tenim. D'aquesta circumstància neix la incertesa i la captivitat personal i, també, l'obra d'art, que ens ho recorda a cada instant. Som malalts mentals que tenen turbulències i addicions al pensament, estem infectats crònicament de les malformacions que crea una realitat mal interpretada, d'hàbits i costums que es manifesten amb virulència. L'acte de pensar és contaminat per l'impuls del poder, la política, el sexe, circumstàncies en les quals la serenitat d'ànim queda oculta rera el vòrtex de les emocions. Infeccions víriques que viuen en mutacions permanents i que constitueixen l'estat del pensament habituat al combat, a la tensió, al conflicte i a l'evasió. Escriu Jean Baudrillard a *Olvidar a Foucault*:

*Foucault no quiere hablar de represión, pero qué es sino esa lenta y brutal infección mental por el sexo, sin otra igual en el pasado, que la infección del alma.*²⁰

Segons l'entenc, a *testimoni* la documentació és part imprescindible de l'obra, ja que el procés descriu els matisos mentals, les conductes i els nivells d'implicació amb la terra. No obstant això, tan sols es mostra una part del que faig en general a la sèrie ocultacions, l'escultura recipient, la caixa tancada on les preguntes i les respostes queden en l'aire, són sempre fulles que interroguen però no diuen res, no contesten les preguntes que es formulen. Les preguntes són físicament a l'interior, però no és possible tenir accés a la seva lectura, tan sols podem sentir l'absència d'un missatge obvi i, també, la força dèbil que reverbera del seu context.

Les paraules escrites tampoc són l'obra, fan d'exorcisme per humanitzar un espai o per plantejar una nova situació men-

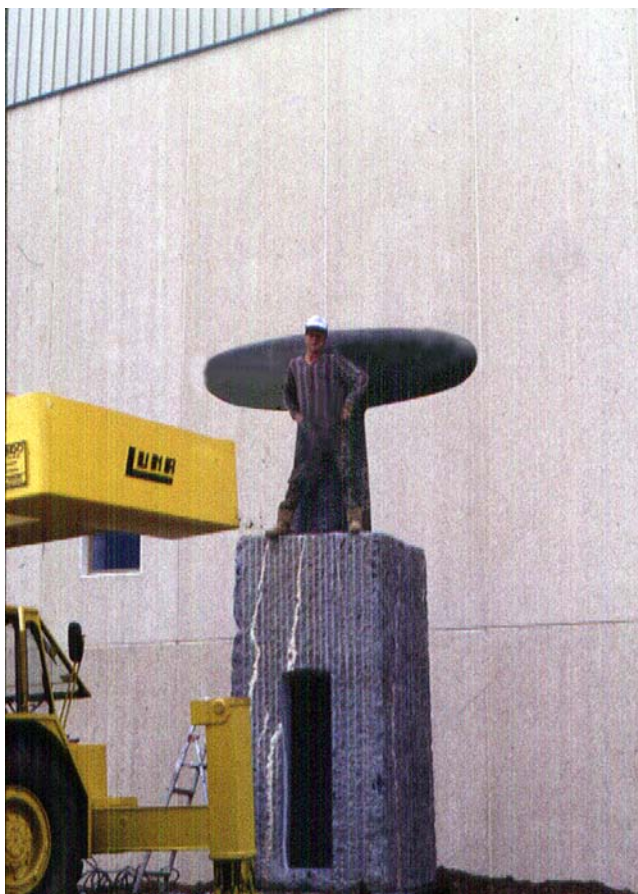


tal. De fet, l'obra queda reclosa en l'acció sobre un suport que oculta el seu rostre. Lloc de misteri ocupat per la memòria de la terra que ara desprèn un valor diferent i que conté el valor humà que desprèn el signe. De la mateixa terra que vaig fer el llibre o caixa Testimoni, en vaig prendre uns quants quilos i, sense més preàmbuls, els vaig ficar en un tub de coure, que ara descansa a l'interior d'una fossa en una peça de bronze, una de les sis que formen el treball de *Pedagogia de la realitat*. Terra sense memòria, freda, buida d'intencionalitat, erma de significats, però protegida com la pedra negra de la *Capilla Turkana*, com si d'una relíquia o quelcom valuós es tractés.

6.17 Punt de fuga per una situació irreversible.

L'any 1992, l'Ajuntament de Reus em va encarregar una obra per la Olimpiada Cultural que s'instal·la al pavelló esportiu de la ciutat. Li vaig posar un títol llarg i barroc, en certa manera, una alineació de conceptes, cadascun dels quals amb una càrrega de significat considerable. *Punt de fuga per una situació irreversible* va ser escrit sobre la superfície d'una fita, un senyal amb les mateixes funcions que tenia el Kudurru Babilònic, definir el lloc i el seu contingut. Encara que tota ella forma un conjunt, l'obra, als ulls de qualsevol persona, es veu fragmentada, està esmicolada a bocins, un procediment que ja vaig assajar en l'obra que vaig fer per la commemoració del Mil·lenari de Catalunya a Igualada i a les peces que vaig instal·lar a la llengua de serp a la Seu de Lleida.

En aquest últim cas, les condicions de l'espai afavorien la intervenció de peces separades, a Reus, pel contrari, no coneixia el lloc on s'instal·laria definitivament l'escultura quan vaig fer el projecte. *Punt de fuga...* quatre peces que poden viure independentment, però també poden conivir, com quatre realitats diferents que s'agermanen en una sola acció. La part més significativa és un bloc de marbre de dotze tones de pes del qual s'ha buidat l'interior. El tema és la presència del no-res, l'espai buit que es materialitza en una arquitectura míni-



Punt de fuga per una situació irreversible. Reus, 1990-92.
Varies peces. Marbre de Markina i bronze 470 x 210 x 110 cm.

ma sense referents. El bloc, de tres metres d'alçada i més d'un metre d'amplada, el vaig buidar per crear un espai interior perfectament habitable. Al començament la porta d'entrada havia de ser molt petita i havia d'engrandir l'espai interior. Poc a poc, la porta va variar i, encara que no és massa gran, les mides es van alterar considerablement amb respecte d'aquelles que vaig assajar a l'inici. Vaig buscar unes proporcions aleatòries, però ajustades a les de l'espai interior i a les dimensions del bloc de pedra.

Allò que cercava a l'interior del bloc era la mateixa impressió que vaig experimentar a l'espai de la cova que vaig trobar a les pedreres del Garraf. Damunt del bloc de marbre, una peça de bronze amb una forma indefinida, peix, creu sense cap, mànec de pala, etc. amb un tema centrat en el creuer en forma d'oval. La peça sembla que observa amb distància les coses que passen, com si pogués mirar des d'una llum interior o, senzillament, pogués gaudir d'un estatut fora del temps. Quan assajava la forma de l'obra, treballava sobre una estructura metàl·lica i en variava les proporcions fins arribar a adaptar-les. El motiu central, encara que era molt senzill, no el tenia gens clar i la intervenció en el punt clau havia de ser inquietant, senzilla, mínima com tot el conjunt, havia de ser el que retenia el poder del centre, l'equilibri de les formes i els significats, com explica Rudolf Arnheim. El motiu que centraria la mirada era una part important del conjunt. Amb fragments de cartró anava variant les formes i les dimensions fins que vaig quedar conforme amb el resultat.

Fora del conjunt central, a la dreta una fita amb el títol de l'obra, una ressenya de les moltes idees que van sortir, un collage de paraules que enregistra l'esperit barroc del tema de l'obra. El text i el senyal mantenen la memòria sobre les fugues, les esquerdes al pensament que ens permeten evadir la realitat, les situacions que la canvien, la posició de les idees que cada home posa sobre el terra, i els peus, sobre el terra,

senten una saba antiga que els connecta amb les energies del primer origen. També contemplava la superposició dels instants, allò irreversible que cada moment presenta i com un fluït s'escapa entre els dits. Realitat efímera que ens parla del senyal secret del món i ens diu que som el fruit verd de la successió dels instants. Som la fuga del temps en el marc irreversible del present, vivència esportiva que manté en forma el pensament i l'esperit. A la dreta, quatre paquets de diaris passats a bronze recullen simbòlicament allò que els medis de comunicació ens presenten i que configura la realitat virtual de la qual ens parla Baudrillard.

Aquesta peça tenia com a precedent, però dirigit a la natura, un treball dels setanta, *Història d'un pam de terra*. La història queda emmagatzemada en el paper, memòria acumulada sobre el blanc de paper i revelada per la tinta. En aquest cas, memòria inútil en canviar la personalitat del paper per la del bronze, en presentar-la sobreposada com les fulles de *El libro de arena* de Borges, com una resta inútil que tan sols ens serveix per a tenir la seguretat que el temps ha passat i nosaltres hem estat testimonis fidels d'una època.

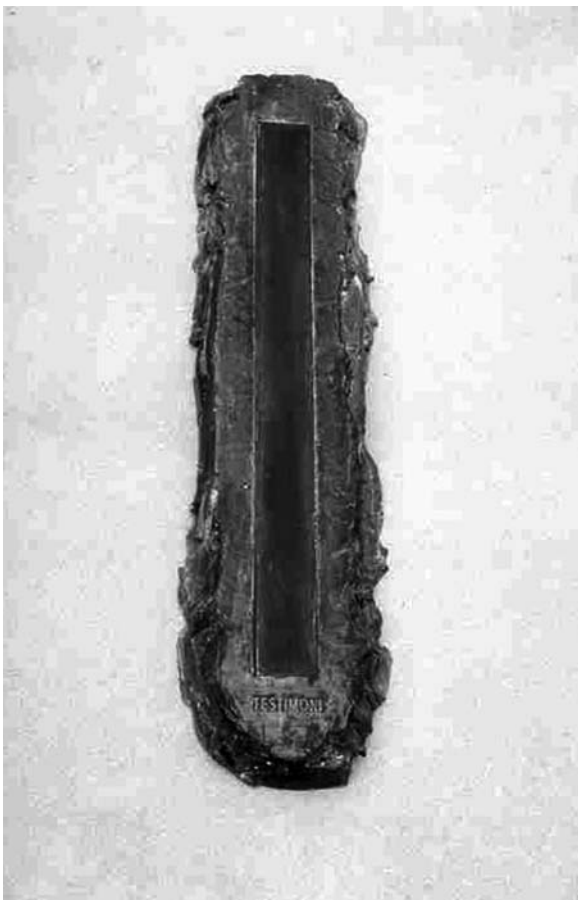
6.19 Biblioteca la Serena

A mediados de los años sesenta, algunos artistas continuadores del arte conceptual, sintieron, por varios motivos, que el arte debía asumir nuevos compromisos y abrir las ideas a todas las posibilidades expresivas que se habían ensayado en otras culturas. La influencia del arte oriental después de la Segunda Guerra Mundial fue una de las causas más relevantes y quizá la que mayor trascendencia ha tenido en la configuración de un mundo globalizado. También contribuyó el pensamiento de algunos intelectuales orientado hacia el retorno a la naturaleza, denunciando la fragilidad de los ecosistemas, la fuerza destructiva del hombre y nuestra dependencia del medio. El descubrimiento de culturas perdidas en la

memoria de la història fou també altra de les causes que van fer possible que alguns artistes toquessin el paisatge com a suport de les seves obres. Richard Long, Walter de Maria, Christo, Yves Klein, entre altres, van obrir camins iniciats en el paleolític.

Alineaments, cronlechs, intervencions en el paisatge, dibuixos i accions van ser una manera diferent de tornar a la naturalesa des de l'art. Fou la aportació que l'art va fer al nou concepte d'ecologia i, encara que en alguns casos es produïa certa polèmica, sense cap dubte la escollera que el Smithsonian va realitzar en el llac salat de Utah va ser una acció clarament orientada cap al respecte al medi natural.

De tot el gran abanec de possibilitats expressives que s'han presentat en els últims quaranta anys, de totes les tendències i formes de enfocar el treball creatiu, els referents que més m'han servit en les ocultacions tal vegada haurien estat els causats pel debat de les postures enfrontades de Duchamp i els minimalistes.



II Testimoni. Castellvell, 1995. Sèrie Pedagogia de la realitat. Bronze, ferro, terra i altres. 120 x 24 x 10 cm.

Reconecí les seves propostes ja ben entrats els anys setanta i sóc deutor de les seves observacions, resonàncies mòrfiques que pude llegir perfectament en l'aire. Situat en el pol oposat a Duchamp, Ad Reinhardt reivindica un art que estigui fora del temps, que exclueixi les formes, els colors, els valors i els conceptes. Una suma de negacions que configuren per si mateixes la mort de l'art. Aquestes valoracions estan en l'aire i no cal llegir-les o sentir-les per apuntar al carro, si oteas l'horitzó, ràpidament reconeces què és el que tens que fer i les direccions estètiques que millor s'ajusten a la teua manera de sentir. En el cas de les caixes tancades, el motiu principal per adoptar aquesta actitud era la renúncia a presentar valors en l'obra, no com un gest heròic, sinó com un acte de desconsuelo i de renúncia. Pense que ja no queda públic per mirar res que no li hagi seduït abans, per tant admito que no sóc un seductor i renuncio a presentar res; com veis el camí no és el de desnudar l'obra per presentar el seu esquelet, és el de fer la millor obra possible, oculta, sense embargo, a la mirada. Així pude continuar amb els ulls posats en el verd dels arbres i no preocupar-me massa sobre què era o és el més oportú en art.

El paisatge és el lloc on es forma el nostre pensament i sensibilitat. En els primers anys de la nostra vida omplim d'imatges el nostre món interior i donem significat als sentits. Així, en la vida adulta, resurgiran aquests sentiments com alguna cosa única i extraordinària, prescindint de si el nostre entorn és un desert o un paradís. El paisatge s'ha apoderat de nosaltres, som part d'ell i ell habita en el nostre interior. D'aquesta possessió mútua, neix el concepte de nació. Cada territori forma uns éssers amb sentiments diferents, el paisatge s' filtra en el pensament i forma les diferències entre el home de mar i el de muntanya.

En la vida moderna, els nostres ulls no solament veuen el paisatge; els mitjans de comunicació, especialment la televisió, cuelan per

la antena la variedad de universos conocidos y posibles. De esta manera estamos rompiendo con nuestro entorno inmediato y aproximándonos a la imagen que los primeros astronautas nos mostraron desde la luna, en la que se podía ver como la tierra era nuestro paisaje. Para el hombre de hoy, el territorio se encuentra interferido, cada día más vemos como las cosas de cualquier lugar de la tierra nos afectan a todos por igual.

Según la teoría integradora de nuestro planeta (Gaya), propuesta por Teilhar de Chardin, James Lovelock y Peter Russel, entre otros, la tierra es un ser con sus propios procesos de inteligencia. Lo que hasta ahora entendíamos como paisaje es la cobertura natural formada inteligentemente por un sistema complejo que puede prescindir de nosotros para subsistir. La tierra es el lugar común de muchas especies que se necesitan mutuamente.

Es necesario adaptar de nuevo los ojos al paisaje. Es indispensable que, desde todas las disciplinas, tengamos un cambio de actitud para con nuestro entorno natural. Desde el arte no podemos hacer mucho, pero podemos contribuir a la creación de conciencia, generando nuevos significados, descubriendo imágenes inéditas para un disfrute placentero y benéfico. Significar cada piedra, río, montaña, piedra o árbol que sea capaz de retener la mirada. Dar a estos lugares una cualidad humanizada, un estatuto personalizado, desde el que la historia del lugar se una a la historia de los hombres. Sacarlos del silencio, del anonimato y darles nombre y contenido. El paisaje conocido es el que existe en nuestro recuerdo, nos educa la mirada y forma parte importante de un patrimonio que transmitimos como herencia.

El arte del paisaje es una manera simbólica de proteger la vida. Si los símbolos van calando en nuestro sentir colectivo, habremos pasado de ellos a la realidad, de tal suerte que habremos trocado el proceso destructor en una intervención protectora.

Básicamente son dos los criterios que deseo establecer. Primero; dar la máxima información sobre la percepción y el signifi-

cado de lo que nos rodea. En los ojos y en la valoración que hacemos de lo que vemos está el significado del mundo. Por ello, debemos humanizar el paisaje y naturalizar los ojos. De esta metamorfosis de la mirada surge una *ética bañada de sol* (b.s.) y sin confusiones posibles. Sin una valoración renovada de lo que vemos no hay ninguna posibilidad de modificar el enfoque estético. En segundo lugar y derivado del primero; si nos educamos, sabremos y entenderemos esta nueva realidad, estas interdependencias, la fragilidad de nuestro medio y la debilidad de los seres humanos, y posiblemente por puro interés como especie cambiaremos de actitud. Sin duda alguna, todo esto nos conduce a una ética contrapuesta a la de hoy. Una revolución silenciosa, la del *sentido común*, ha de ir destilándose lentamente en nuestros hábitos, en nuestros juegos y estrategias. Las formas expresivas del pensamiento ecológico conllevan cambios en los significados, comportamientos e intereses. La ética (b.s), contra la estética, nos conduce de la mano hacia todo aquello que nace de una



Arquitectures de tornada. La Comella, Tarragona, 1997.
Bronze, 28 x 17 x 18 cm.



Cambalache. Castellvell, 1991. Bronze, coure i altres materials. 13 peces, 30 x 19 x 15 cm. aprox. Col. MEIAC. Badajoz.

necesidad profunda y socialmente compartida. A veces pueden darse equivocaciones colectivas de proporciones desastrosas, para prevenirlas, el pensamiento debe estar en continua vigilancia. En los tiempos modernos, hemos visto como la historia la construimos cada día y las correcciones nacen de una crítica en vigilia permanente. La ética (b.s.) como móvil de la expresión artística forma la estética. El arte es la valoración social que de todo ello se hace.

6.20 Dientes de perro

Desde la Ciudad de Castuera, en dirección al pantano de Orellana, se extiende una gran penillanura compuesta de pizarras, estructuradas de manera vertical. Algunas de estas pizarras emergen al exterior y, una vez erosionadas, forman zonas agresivas en la superficie de la tierra. A estas lascas cortantes, se las llama en el lugar *dientes de perro*, por el parecido y su imagen agresiva.

La posición de las losas de piedra blanda, el grosor de los estratos y el color configuran en los cortes realizados en la tierra la imagen de libros colocados cuidadosamente en sus anaqueles. De esta relación, de la dureza y soledad del paisaje, y de mi deseo de trabajar la parte oculta de la estética, nace la idea de hacer allí una intervención que considere el *desierto* de la Serena como

una gran biblioteca, la mayor que jamás haya existido y, por su localización en el reverso de la realidad cotidiana, la de mayor concentración de saber. Este espacio no reversible de la realidad es la memoria del lugar acumulada durante millones de años, pero con una cualidad excepcional, la información que guardan las páginas de pizarra es, todavía hoy, inaccesible. El cometido de la acción será, pues, señalar el lugar para significarlo como espacio del saber y la poesía, lugar para dejar los pensamientos en libertad y de esta manera tomar posesión de los conocimientos por puro contacto, por transpiración o por fusión con el medio.

En un lugar (no determinado por el momento) cercano a Castuera, se realizará una zanja con una pala excavadora de unos cinco metros de largo por dos de profundidad. La intención es tener acceso a los cortes de pizarra en la posición antes descrita. A continuación se instalarán en la base de la zanja diez libros de piedra, cinco de la misma piedra que se ha extraído de la zanja y otros tantos de pizarras de Villar del Rey. El título genérico será *Testamentos*. A continuación facilito el título de cada uno de los libros: *Memoria del lugar*, *Usufructuarios del aire*, *Diálogos con el agua*, *Como aliento de tierra*, *Acaricio una piedra*, *El sol caliente y negro*, *De verde hice los ojos*, *Contratos con el paisaje*, *Arriendo pago al olvido*, *De aquello que desconozco me alimento*.

6.21 Aliento de Pascual Duarte

Uno de los recuerdos más intensos que conservo de mis primeros encuentros en la Ciudad de Badajoz fue la visita que hice con Antonio Franco a la cárcel. Naturalmente no fuimos en calidad de presos, todavía nuestras actividades no eran suficientemente delictivas. Eso llegaría más tarde, en el momento en que nuestras ideas empezaron a ser un atentado



a la razón estética y al juicio de los que gobiernan. Cuando traspasamos la *puerta* de la prisión, ya vacía, no había reclusos y, en realidad, ni siquiera quedaban las bisagras. No obstante, la cárcel estaba todavía llena de presencias y de ausencias. Las presencias en los muros de piedra, en la cal que cubría la pared, en el óxido de las puertas de hierro, en los salientes de las ventanas, etc. había presencias de una vida intensa, dramática, dolorosa y seguramente aburrida. Las ausencias, escritas en el aire, en los recuerdos perdidos de los presidiarios, en las leyendas olvidadas, en los últimos suspiros de los muertos. Uno de ellos, quizá el más conocido de todos, aunque de ficción, el de Pascual Duarte que fue ajusticiado en esta prisión según cuenta la obra de su vida. En realidad, si después de haber leído la obra te acercas por la prisión, llegas a sentir el aliento de Pascual Duarte jadeando en los rincones y en las grietas de los muros, impregnado como una sustancia imborrable, en el eterno tiempo presente.

Los espacios de la prisión se revelaban como un lugar lleno de contenidos humanos, un espacio que retenía el tiempo de una manera especial. Cada señal, cada mancha en la pared, era una prueba palpable de que allí todavía aleteaba un ser que había sufrido y respirado el ambiente. Eran tan claras las presencias que había que abrir las puertas con sigilo para no molestar a los que todavía estaban dentro.

Al día siguiente fui de nuevo a la cárcel, en esta ocasión para hacer un reportaje fotográfico de aquellas presencias. Consideré oportuno hacer varias series clasificando la documentación de la manera más apropiada.

Restos de objetos personales y mobiliario: Prácticamente no quedaba nada, algún cepillo de dientes, restos de rollos de papel higiénico, tazas de váter y lavabos, alguna revista pornográfica y algún armario con perchas, etc.

Las marcas: una de las características más significativas de la cárcel es la valoración del tiempo, precisamente por que allí no vale nada. En todas las celdas había rastros de este valor, manifestado con una serie de rayitas que servían para contar el tiempo que llevaban encerrados o bien el que les faltaba para salir. Las rayas, como una medida de tiempo, como una manera de medir los suspiros que había que soltar en aquel espacio. Las rayas, como cortes en la pared, como aberturas en un espacio metafórico que conduce a la libertad. Igual que los cortes de Lucio Fontana, los presos habían buscado la fuga por una grieta imaginaria que troceaba el tiempo y, por estos resquicios, debía escapar la imaginación en los momentos de hastío.

Seguramente el suplicio de la prisión no sea la carencia de libertad. El suplicio se realiza en el consumo del tiempo segundo a segundo, en un espacio que te recuerda precisamente eso, el paso lento del tiempo, el consumo de una vida que no tiene ya función alguna, como una luz que ilumina un lugar vacío, o una idea que se ahoga en la garganta. El tiempo en la cárcel de Badajoz y, especialmente, el aliento, es decir, la vida lenta, los ojos ciegos de mirar la nada, la quiebra de la esperanza, la falta de recursos y miseria que cantara Porrina de Badajoz.

*!ahí espacios de la cárcel!
rincón de la barbería,
que al que no tiene dinero
lo afeitan con agua fría.*

Seguramente todas las prisiones tienen una historia cargada de elementos literarios y hay algunas que han dado lugar a magníficos trabajos cinematográficos. La cárcel de Badajoz también tiene su literatura y de la mejor mano que hoy podamos presentar; Camilo José Cela tuvo el buen acierto de narrar la vida de las gentes de Extremadura en la persona de Pascual Duarte, personaje que remarca

significativamente el padecimiento humano y acaba entre los muros de la prisión, espacio que hoy es un museo.

La obra *Aliento de Pascual Duarte* recoge una de las constantes de la narración de Cela, el aliento de la vida y de la muerte. He pensado también que puede ser la obra que recoja parte de los símbolos que están unidos a la cárcel. Para una mayor implicación con el lugar, hace tiempo que hablamos Antonio y yo sobre la conveniencia de hacer una ocultación de uno de los muros de hormigón. He pensado que la mejor solución es exponer la obra en dos realidades diferentes, una oculta tal como estaba previsto y otra, la parte documental, visible en los espacios próximos a la estela que tapa el contenedor de aliento. Es precisamente en el contenido, el tiempo y el aliento en Pascual Duarte, donde el espacio de la prisión puede pervivir en nuestra memoria.

El tiempo, en este caso, es como una sustancia respirable entre los muros del nuevo edificio, y el recordatorio, aunque ficticio, de uno de sus más célebres presos puede perfectamente crear un aura que arranque, de la propia raíz del museo, los cimientos de la prisión. El tiempo para mi trabajo es fundamental, ya que el concepto básico de las ocultaciones juega precisamente con su negación. Algunas acciones se colocan en un espacio de sucesos neutro, donde no se sabe si se camina hacia adelante o hacia atrás.

Para entrar en el territorio de la obra, la complejidad de lo vivido, las sucesivas capas con que se experimenta, los registros que van quedando en el alma de las personas, el continuo fluir de la vida y de la muerte en una danza aparentemente absurda, pero inevitable, trataré someramente el fenómeno del tiempo. Todo ello vinculado, en cierta manera, a las aventuras que narra Cela en *La familia de Pascual Duarte*.

6.22 El tiempo

Creo que ninguna otra persona ha expuesto mejor la complejidad del tiempo que Jorge Luis Borges. En *Historia de la eternidad, Ficciones, El libro de arena, El jardín de los senderos que se bifurcan*, entre tantos otros, el tiempo, si existe, parece que es el testigo que presencia y da sustancia al acontecer. Combinado con el espacio, forma el escenario donde la realidad se da, se muestra como un flujo continuo de acontecimientos. Volviendo a Einstein, Espacio-Tiempo-Acontecimientos forman una unidad inseparable. Son la tríada cósmica que se formó en el instante mismo de la creación del universo. El tiempo ha sido uno de los temas más recurrentes del arte moderno. Son especialmente interesantes los trabajos de On Kawara, series que exponen la presencia de cada instante en fechas numeradas, obras que toman el acontecer cotidiano como algo que merece ser señalado.



El toro y la sardina. Castellvell, 1984. De la sèrie *Senyals a la pell*. Pedra d'Agramunt, 270 x 120 x 50 cm. Tàrrega 1986

El tiempo vinculado a la vivencia que de él experimentamos es del mayor interés, pero su complejidad induce a divagar por territorios literarios, a la manera de Borges, o bien como lo hacen Stephen Hawkings en *La Historia del tiempo*, o Paul Halpern en *El tiempo imperfecto*, donde se trata con amplitud, de una manera pedagógica y creativa, el orden del tiempo. Cargadas de sugerencias, estas obras me han llevado a hacerme algunas preguntas y, a la vez, a vivir el fenómeno del tiempo como una realidad que se configura en cada instante. Al querer aplicar la experiencia personal sobre el tiempo a las vivencias de otras personas en una prisión, he creído oportuno presentar la obra en dos planos. La realidad; las imágenes que realicé dentro de aquel espacio y el concepto desnudo de la obra, es decir, el tiempo-aliento. El aliento que libera Zacarías al recibir los navajazos, el de la yegua antes de morir, el que recuperaba Pascual después de las carreras detrás de los conejos, el que libera cuando es ejecutado en uno de los patios de la cárcel de Badajoz.

Este apartado, el contenido radical del último aliento, por sus características espirituales y por el interés que últimamente tengo por desvelar la parte oscura de la realidad, lo quiero presentar al otro lado de la pantalla de nuestra visión del mundo, en un espacio oscuro y oculto, en el interior de un muro de hormigón, uno de los que hacen de cierre opaco para el gran espacio de la sala inferior. El lugar que señala la línea mas allá del horizonte, el escenario donde todo es posible y nada es certero, el de las ocultaciones en la cara oscura del mundo.

6.23 Morfología del tiempo

Todos conocemos cómo el tiempo pasa en el reloj. Nuestra especie ha inventado artilugios para todo, naturalmente, también para medir el tiempo. Los de mayor precisión, los atómicos, con un margen de error insignificante por el momento, no podrían medir el palpitar sinuoso del espacio donde se realizan las ocultaciones.

La referencia, el lugar, la marca, la vivencia, etc. todo nos lleva a señalar un territorio difícilmente recuperable. En el presente, sólo a través de los símbolos somos capaces de recuperar el tiempo perdido. Medir un ciclo completo del planeta tierra, en su órbita solar, ya no nos dice mucho. Vivir el mismo ciclo encerrado entre los muros de una celda sí que puede gritarnos mucho, en realidad, puede incluso transformarnos.

El tiempo es cómplice de Pascual Duarte cuando espera en la sombra, con la navaja en la mano, para matar a la madre.

-Pensé cerrar los ojos y herir. No podía ser; herir a ciegas es como no herir, es exponerse a herir el vacío... El tiempo pasaba y yo seguía allí, parado, inmóvil como una estatua, sin decidirme a acabar... Trataba de vencerme, de recuperar mis fuerzas, de concentrarlas... Ardía en deseos de acabar pronto, rápidamente, y de salir corriendo hasta caer rendido en cualquier parte... Estaba agotándome; llevaba una hora larga al lado de ella, como guardándola, como velando su sueño. Y había ido a matarla, a eliminarla, a quitarle la vida a puñaladas... Quizá otra hora llegara ya a pasar. No; definitivamente, no. No podía; era algo superior a mis fuerzas, algo que me removía la sangre... Pensé en huir... No, huir tampoco podía, iba indefectiblemente camino de la ruina... No había más remedio que golpear sin piedad, rápidamente para acabar lo antes posible... Me era imposible matar, estaba como paralítico. Di la vuelta para marchar. El suelo crujía. Mi madre se revolvió en la cama. ¿Quién anda ahí?

Estas fueron las palabras que cambiaron el sino de Pascual Duarte, el nudo del odio se cerró, y ya no había más remedio que abrir una brecha en la garganta del enemigo para poder respirar. El mismo Pascual lo confiesa después de haber dado muerte a la madre.

-El campo estaba fresco y una sensación de alivio me corrió por la venas.

*Podía respirar...*²¹

6.24 La psicología y el tiempo

El tiempo psicológico es una percepción especial de la cadena de acontecimientos que captan los sentidos. Los hechos que se suceden en nuestra vida marcan un ritmo y tienen momentos intensos y períodos de hastío. La percepción del tiempo es por tanto diferente para cada persona, ya que la intensidad con que lo vivimos está motivada por el carácter, la época, el oficio y las situaciones que el azar depare.

Todo el mundo ha experimentado que el tiempo transcurre en la consulta de un dentista de manera diferente para la enfermera, el médico o el paciente. Igualmente, tres personas vivencian el tiempo con otro ritmo en una playa, en una cafetería, o conversando entre amigos. En la escena que acabo de reproducir, qué diferente es el tiempo para cada una de las personas. La madre, dormida, es ajena al drama del asesino, el tiempo es una sustancia fangosa en el sopor del sueño. Pascual alarga la duda, retiene el tiempo en una lucha entre el odio y la conciencia de que se trata de su madre, el tiempo es estirado hasta el dolor. Esperanza, la mujer, con el candil en la mano contempla parte de la escena, el aire se niega a salir de los pulmones, la sangre se paraliza para no hacer ruido y ni un suspiro arranca para evitar un destino irremediable. Para Esperanza los acontecimientos se precipitan, los acontecimientos futuros ya son presente.

La *sustancia* del tiempo se cuelga entre la conciencia del ser y sólo se posee aquella *percepción* con significados personales conscientes. Cuando tenemos que hacer un esfuerzo mental de auto-control, cuando la espera es angustiada o cuando no pasa nada, el tiempo se dilata. Por el contrario, cuando lo que nos sucede es placentero, estar con los amigos en conversaciones apasionadas, hacer un trabajo entretenido y gustoso o ir a una fiesta, el tiempo se contrae. El tiempo pasa rápido porque el reloj nos da un referente de tres horas, para una sensación de veinte minutos. En cambio, en

la consulta del dentista, en los húmedos espacios de la prisión, los veinte minutos proporcionaron sensaciones para llenar tres horas y todavía resulta más angustiada si el mismo contenido te espera mañana. En el mismo café, reunido con los amigos, la percepción del tiempo no es la misma para tu hijo pequeño que te espera tirándote de la manga e invitándote a marchar. El tiempo como vivencia psicológica está unido al lugar y circunstancias, y la intensidad que de él se experimenta depende de factores anímicos, culturales, personales o metabólicos.

La celda del místico y la del presidiario pueden ser espacios muy parecidos, pero definen la vivencia del tiempo con características totalmente diferentes. El místico escoge y necesita la soledad para elevar una experiencia interior, para encontrar respuestas a preguntas que le hace la conciencia. En ese espacio todo pasa a voluntad y los territorios que se están conquistando son liberados del pensamiento. La anulación de los



Este, hueco en los ojos para el ocaso de una idea. Castellvell, 1990. En memòria de la Unió Soviètica. Bronze. 210 x 50 x 50 cm.

factores mediáticos es el procedimiento para situarse en la esfera de la mente, donde el espíritu se libera y expande su territorio. El espacio exterior ha de llamar a la soledad, pequeño, sobrio, sin ornamento. Si es posible, un hueco en la misma roca, lugar que seguramente nos conecta con un ser interior y milenario. Espacio donde la percepción se recibe directamente del contacto con la tierra, y los sentidos muestran una realidad externa dura, agresiva, cargada de peligros.

Las rejas de la celda del místico son voluntarias, la condena es seguir atrapado, encadenado a su cuerpo material. Soporte cargado con todas las bajezas y miserias a las que es sometido. El místico no tiene ningún interés en la libertad y los placeres del cuerpo, pues todo eso y mucho más lo espera encontrar en el espacio de la mente y detrás de la voluntad más firme. Para el místico, la respuesta está en el "camino que le conduce hasta Dios". Espacio y tiempo mental, que no tienen lugar aquí; su deseo ambiciona un paraíso donde todo es eternidad.

Por el contrario, el preso desea la libertad material, desea los placeres del cuerpo. Es éste, el cuerpo, el que seguramente le indujo a delinquir, por exceso de deseo, por exceso de pasión. La celda es el lugar que lo retiene, que anula y niega para los demás su personalidad, que le obliga a consumir el tiempo segundo a segundo, que le incita a hacer las marcas que pautan su existencia en aquel lugar. La prisión le niega todo aquello que necesita para ser. La otra dimensión, la del místico, no existe para él, sólo el aquí y el ahora cuentan. Para éste ser, la privación de libertad es privación de vida, pero no de conciencia. Pascual Duarte mide el tiempo en la cárcel de Chinchilla, lo experimenta justamente por que no es propietario para su libre uso. Esta negación le tortura, ya que la condena le retiene pero no le cambia su conciencia, no le lleva a otros espacios reconvirtiendo sus energías, para dar otras dimensiones a la vida. El preso vive su con-



Rites del matalàs. Reus, 1983. Col.labora Roser...
Sèrie de tres treballs sobre els moments decisius; reproduir-se, néixer i morir.

dición de preso y son muy pocos los que han sabido cambiar el sino del tiempo en los espacios de una celda.

¿Cuánto dura una despedida? Si la persona que se va es un ser querido, parece que el tren tiene prisa por partir y, al contrario, si quieres verte libre de la compañía que te entretiene, si eres el verdugo que tensa el garrote, el tren parece que no quiere arrancar nunca. Las palabras se hacen cada vez más incómodas y el cerebro, ya sin recursos, agota todas las posibilidades de expresión. ¡Qué largo es el tiempo que Pascual Duarte experimenta desde el calabozo hasta el patíbulo! ¡Qué largas las distancias de los corredores! ¡Qué empinadas las escaleras! ¡Qué duro el asiento! ¡Qué fría la mordaza!

Normalmente, la psique del preso queda fuertemente resentida tras el encierro y, en muchos casos, conduce a su destrucción. Primero desaparecen los pequeños gestos socializadores, los modos, el sentido de equidad. Después la personalidad sufre la caída de autoestima, de cuidado del alma. Más tarde tramará una red de defensas para salir cuanto antes del encierro. Ahí, en ese momento, ya rotos los lazos que le unen a la sociedad, siente que ésta, desde ahora, será el enemigo. El preso no llega nunca a amar su celda, aquel espacio no tiene ninguna cualidad que le transporte. Las rejas no son voluntarias, son impuestas, el espacio mental no es otro que el de la calle y el paraíso esperado, regresar lo antes posible a disfrutar de los placeres que brindan los espacios abiertos. El tiempo en la celda del preso se desploma segundo a segundo, pesa sobre todas las cosas y el recurso para salir de su dictadura es la evasión, la distracción, el pasatiempo.

El tiempo en la celda del místico no existe, todas las cosas que le rodean, por insignificantes que sean, tienen la cualidad de presentarse ante los ojos como algo extraordinario, son el anticipo de una comunión con el universo, acercarse al saber o llegar a la iluminación. El místico, tras una larga pre-

paración, metaboliza las agresiones del mundo y destila amor. El delincuente segrega odio.

Creo que de una manera forzada he realizado una incursión sobre la cualidad del tiempo y la infinita variedad de experiencias que se pueden extraer de él. Los dos ejemplos extremos nos permiten imaginar otras situaciones con psicologías y vivencias diferentes.

6.25 Factores anímicos que modifican la percepción del tiempo

Es quizá en los estados de ánimo donde el paso del tiempo se comporta con variables continuas, y el concepto de relatividad se muestra con toda la variedad de matices que presentan los sentimientos. ¡Qué largos los tres primeros años en la cárcel de Chinchilla! ¡Qué eternos los momentos de duda frente a la muerte segura de su madre! ¿Cuánto dura una agonía antes de la llegada al patíbulo? Hay tanto tiempo en medio que su personalidad cambia, de la valentía y entereza de los primeros momentos, al desmayo y los gritos de cobardía del final. Todos los testigos de momentos tan dolorosos como los que sufre Pascual viven la dimensión del tiempo de forma ralentizada. Él la vive, sin embargo, con tal intensidad que puede visionar toda la vida, por lo que los relojes internos, las medidas del alma, miden el tiempo de forma diferente. Para el agónico espíritu de Pascual, el tiempo se dilata y parece ser que la memoria adquiere cierta iluminación para sentir los recuerdos con una brillantez especial, con una frescura parecida a la de vivir de nuevo la realidad, con matices ya olvidados. Para el encargado de las pompas fúnebres, o para el capellán de la cárcel, el párroco Santiago Lureña, encargado de su confesión, será un día más, un día rutinario. Aquel día estaba caritativo y fue feliz hallándolo en los últimos metros de un alma que cae al foso. Un día sin más sentido aparente que el olvido rápido. Para los seres más allegados, la situación cargada de dramatismo cobrará matices singulares. Para cada persona, de-

pendiendo siempre de factores relacionados con el afecto, el parentesco, los intereses, etc. su estado de ánimo, esa sutil sustancia, tendrá una medida diferente, con un valor u otro del tiempo.

El familiar encargado de solucionar todos los problemas del ritual de un duelo estará tan ocupado entre médicos, notarios, funerarias, pólizas de seguros... que le faltará tiempo para tener todo solucionado sin que se noten los errores de la organización. Su preocupación quedará desplazada de la agonia a la necesidad de futuro de la familia y, antes del desenlace final, esta persona ya se habrá adelantado. El tiempo casi no existió, fueron momentos de tensión que no dejaron lugar para pensar los acontecimientos.

Sentimientos y estados de ánimo nos presentan una variedad modulada del tiempo. Podríamos incluso pensar que ésta modulación es una manera de medir la intensidad de nuestra aflicción; tal vez los estados de placer y de dolor sean también calibrados por el ritmo de los sucesos. Posiblemente, podríamos imaginar que, al otro lado del muro donde será ejecutado Pascual Duarte, una pareja hace el amor. El tiempo les transcurre como un perfume que suavemente adormece, como un suspiro que nos mece en el aire o como el fino aletear de una palabra seductora. Estos dos mundos separados por una delgada membrana se estremecen en universos distantes. Parece como si el tiempo vivido solo estuviera escondido en nuestros niveles de esperanza.

Percibir el tiempo es tomar conciencia de los hechos que suceden a cada instante. Encadenamiento de fenómenos que nos implican, que nos gravan la historia formando parte de ella. Pensamientos, emociones y sentimientos forman la memoria de cada persona y ella es la medida del tiempo vivido. Para la percepción humana, el tiempo existe modulado y variable. Combinando el tiempo cósmico y el psicológico, la experiencia humana detecta cada segundo los sucesos fugaces. La palabra es el sismógrafo que define el pensamiento en su suceder continuo, en su deslizarse por el tiempo, ya



Retrats de familia. Castellvell, 1980. Cadires petites.

que es un instrumento templado para expresar los estados del alma. Cuando una idea es emitida, ya es pasado. La palabra, la más rápida de todas las artes, sigue siendo un instrumento fuera del presente, una cuerda que vibra con el paso del aire. Los instantes del sentimiento que preceden a la palabra son los que registran, marcan y señalan las grietas del corazón. La realidad presente no permite ser contemplada desde la quietud. El pasado, registrado en los objetos que hemos ido dejando, permite esta dimensión, ya que también nos obliga a vivir el presente como un recuerdo. Los objetos-testimonios son los que nos hacen sentir que la historia fue realidad; ellos nos legitiman para poder afirmar que somos diferentes de una piedra. *El Aliento de Pascual Duarte* no tiene otra función que retener en la sombra de un muro la memoria de un momento singular de la cárcel de Badajoz



Sèrie: *Tots la volien*. Castellvell, 1980-81. Fusta d'alzina i roure. 220 x 20 x 20 cm. Aproximadament.

El tiempo se muestra fugaz y escurridizo, pero lo podemos paralizar, lo podemos detener en el vacío de un muro. Lo podemos hacer viajar a velocidades irregulares y adaptadas a las que experimenta la mente. *El Aliento de Pascual Duarte*, emitido eternamente desde un agujero, como un sonido mudo, como el movimiento del cauce de un río, el crecimiento de una hoja, el paso de una nube, o el cambio del litoral. Estas emisiones parece que son lentas, pero en realidad, en fracciones de segundo, pasan de una realidad a otra, el futuro y el pasado solo están separados por un presente tan delgado como una *lámina de luz*, y ese instante nos basta para conectar con el aliento de la obra. Es un instante el que separa la vida de la muerte, el día de la noche, el sino de una decisión. En el aliento se encuentra el fino perfil, la negra frontera que nos conduce de una realidad a otra, de la mirada iluminada a los ojos perdidos en el aire. Esta es la percepción directa que sufre Pascual Duarte cuando hunde el pecho al *Estirao*.

La torpeza de nuestra percepción nos hace ver una botella entera y, cuando cae, rota. Nuestros ojos no son capaces de ver las múltiples variaciones que se han dado desde un estado a otro. Aislado lo que acontece en su particularidad y reteniendo

uno de los millonésimos cambios que cualquier evento contiene, podríamos llegar a pensar que la velocidad de estas cuestiones entre pasado y futuro se da en el espacio de un suspiro. Nuestra percepción no puede captar la velocidad de estos cambios, por ello, de manera mucho más lenta, tomamos algunas imágenes, las sintetizamos, las archivamos y elaboramos en la memoria, y la mayoría de las veces no llegamos a comprenderlas por incapacidad, y las olvidamos.

6.26 Factores culturales

Sin el conocimiento, el tiempo no quedaría separado de las múltiples vivencias que experimentamos. Jorge Luis Borges, en *Los inmortales*, plantea la cuestión; sin la conciencia de nuestra muerte segura, seríamos inmortales. Sólo el deseo de discernir nos lleva a practicar una atención especial sobre todo aquello que se nos revela. El secreto desvelado es el fruto del conocimiento. Éste ha de utilizar un tamiz delgado y en revisión continua para comprender los mecanismos del universo. Se lee de un relato de Borges:

No solo vendo Biblias. Puedo mostrarle un libro sagrado que tal vez le interese (...) Abrió la valija y lo dejó sobre la mesa. Era un libro encuadernado en tela, sin duda había pasado por muchas manos (...) Lo adquirí en un pueblo de la llanura del (...) Su poseedor no sabía leer (...) Me dijo que se llamaba "El libro de arena". El número de páginas de este libro es infinito, ninguna es la primera y ninguna es la última. No sé porque están numeradas de modo arbitrario.

Acaso para dar a entender que los términos de una serie infinita admiten cualquier número (...) Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio, si el tiempo es infinito, estamos en cualquier punto del tiempo.

Me gustaría poseer el talento de Rulfo, de Borges, de Cela o del narrador de Walter Benjamin y, también, de Pascual Duarte en las confesiones de su vida. Sin duda, la figura del narrador, sentada en el lugar donde se forma la palabra, debe disfrutar de una especial perspectiva. Lugar o atalaya mental, construida para contemplar el devenir de la historia, para ver cómo se formula el tiempo a escala y comprensión instantánea, para entender el nervio que ata el aliento, el secreto que nos mantiene vivos. Todo esto se esconde también en las palabras del narrador, en los misteriosos espacios que él es capaz de visitar.

En 1975, llegó a mí un libro de aspecto antiguo, con una cubierta de azul ultramar y textura punteada como una estrella de mar. No se anunciaba nada en la portada, ni el título ni el nombre del autor. Su presencia no era extraordinaria, pero el misterio de lo que ocultaba se hacía presente cada vez con mayor fuerza. Durante un tiempo forcé mi voluntad, no lo abría para imaginar la historia que se ocultaba en aquel recipiente de papel impreso. Un secreto fácilmente desvelable, que me tentaba continuamente. Un secreto que cultivaba con un esfuerzo morbosos. El tiempo en aquel libro se mantenía en silencio, nada estaba ocurriendo en su interior, excepto aquello que desencadenaba en el exterior, la exhibición de secretos, las ideas misteriosas, los deseos y tentaciones. Decidí no abrirlo y apropiarme de su contenido, con todas las variantes que tuviera. Incluso imaginé que podía tratarse de un libro en blanco y que podía ser ocupado sin ningún problema, como una casa deshabitada o un traje sin dueño. Espacio en blanco que podía ser ocupado de tiempo o, lo que es lo mismo, de sucesos. Mi primera decisión fue poseerlo, apropiarme del misterio, en aquel preciso momento debía haberlo dejado. Me costó cincuenta pesetas en el Mercat de Sant Antoni de Barcelona, un mercado donde los sábados por la mañana vendían libros viejos. Al abrirlo con la curiosidad que la circunstancia había provocado comprobé que se trataba de la popular novela de Alejandro



Al final dels 70 i inicis dels 80, vaig trobar una partida de fusta que va definir el treball de dos anys. La sèrie *Tots la volien i el toro i la sardina*. Va ser un descans en l'època del concepte. Vaig alliberar energies que estaven arraconades. En acabar-se les fustes també ho van fer aquelles formes. Vaig iniciar, llavors, un camí de sèries motivades per la valoració de la matèria. *Inanna, Señales en la piel, Cultura de restos, Ocultaciones...*



Realització de la cadira per home. Castelllvel del Camp, 1982
Alzina i roure. 220X40X40 m.

Amb la motivació de fer dues cadires nobles, vaig acabar la sèrie sobre els personatges de fusta.

Dumas *El conde de Montecristo*. Como ya la había leído mientras estuve en el servicio militar, todas las intrigas mentales que me había formulado desaparecieron.

Aquel libro ya era historia, para los demás y para mí. Lo volví a leer como una aventura fuera de contexto y, paralelamente, leía *El camino*, de Jack Kerouac y *La Familia de Pascual Duarte*, de Cela, en la edición de 1974 de Destino. Las tres historias me llevaban a mundos desconocidos. En la obra de Kerouac veía que la observación del tiempo y del espacio era aparentemente real. Las carreteras de EE.UU. las casas, los personajes... todo era verosímil y el transcurso del tiempo ocurría dentro del mundo contemporáneo. Por el contrario, Dumas me conducía a una aventura de despacho, los grandes sueños románticos, los peligros y los gestos heroicos eran concebidos y narrados desde el hilo del pensamiento. En Pascual Duarte el realismo estaba teñido de matices heroicos, de costumbrismos pintorescos, de sentimientos embrutecidos en un pensamiento a medio hacer. Pascual vive el tiempo como un destino fatalizado, como una masa grisienta que impregna el aliento que respira. Para liberarse de él, debe ahogarse hasta lo más hondo del alma, ha de respirar el último aliento del enemigo, esa inmundicia humana que le ha torcido la vida. El tiempo mental toma, en los tres casos, las formas moduladas desde la mente; en los tres casos, el aliento es un diapasón que mide el ritmo de cada mundo, en los tres casos se trata de tiempo creado con la palabra, son signos sobre el papel. Cerrado el libro, el tiempo no existe.

En la ocultación que propongo para el museo de Badajoz, la sustancia del tiempo es la misma. Sólo al contemplar la obra, sólo cuando la mirada sea cómplice de su contenido y se pose sobre la estela de bronce que hace de tapadera y estuche, el aliento de Pascual Duarte empezará a emitir señales desde la garganta del muro de hormigón. Entre tanto, como un aro de humo,



Tapiada. Castellvell, 1990. Bronze, pedra calcària, restes de ceràmica romana. 220 x 62 x 130 cm. Col. La Comella



Tapiada. Guadalupe, 1985. Les portes tancades dormen, el temps treballa sense descans; allò ocult és aliat de l'escultura.

como un anillo del alma, el aliento quedará oculto como una joya antigua que no ha sido todavía encontrada.

Aunque los procedimientos para reproducir tiempo y espacio por medio de la lectura eran parecidos, los tres libros me transportaban a realidades diferentes y eso los hacía sustancialmente distintos. Dumas formula los conceptos en el pensamiento y da a la narración los matices que su capacidad literaria e imaginativa le permiten. Cela, con algunos matices de la cruda realidad extremeña, viste un tema con tintes de leyenda. Kerouac, sin embargo, aun con cualidades parecidas, se sirve del espejo de la realidad para situarnos en la lectura de un mundo que ya tenemos pautado.

Del libro de Kerouac sobre el recuerdo de sus viajes, nació la expedición que realizamos a Afganistán. Allí realicé una pieza, ya descrita cuando me refiero al contenido de las ausencias: la fotografía de mi sombra sobre el desierto de Kandahar, el único documento que tengo de mi presencia en ese viaje.

Más tarde, en 1981 y siguiendo el destino de los tres relatos, tomé de nuevo el libro de Dumas y, llevado por motivos distintos a los que tenía en 1975, retomé la idea de apropiármelo. Palabra por palabra, sin mover ni una coma, decidí cambiar básicamente la sustancia de la obra substituyendo el nombre de Dumas por el mío. Una obra única como una escultura, realizada en 1981, dentro del conjunto de obras que hice sobre las leyes del escamoteo. Años más tarde, leyendo un relato de Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*, encontré la confirmación del concepto y el valor discursivo del gesto.

Ahora, con el discurso de *El Aliento de Pascual Duarte*, espero dar un paso importante en esta saga sobre los matices del tiempo, sobre el encierro que sufre cuando es crionizado, presurizado y ocultado en los opacos corredores de una obra, en los sombríos pasadizos de un muro compacto.

Como se ha dicho, el tiempo retenido en la obra se transforma en los ojos del lector con la intención de la mirada y en los estados del alma del que observa la obra. Se transforma con el solo hecho de cambiar la fecha y el nombre del autor. La obra dentro del muro, dormitando pero siempre viva, cobrará nuevos bríos cuando el aliento del que observa se confunda con el de Pascual Duarte.

El tiempo da lugar a lo que acontece, mientras no haya cambios, parece que el tiempo descansa en el letargo, como es el caso de la obra de Dumas. Bastó la intención y el descaro de apropiármelo íntegramente para que algo extraordinario sucediera. La obra era nueva, disfrutaba de la comprensión de una época, la década de los ochenta, y ponía de manifiesto que toda la literatura y las artes tienen gestos de apropiación que no mencionan los referentes. Los plagios son sutiles, pero a la vez tienen algo mágico, los mismos conceptos, las mismas ideas, ordenados en otro tiempo y lugar cobran un coraje diferente y desprenden nueva energía.

El reciclado de las ideas es la primera industria que el hombre inventó, y como actividad está extendida a todas las disciplinas humanas. Ésta fue la primera ley de la *Teoría del escamoteo*. La captura del aliento de Pascual Duarte es el reciclado de un espíritu que habitaba en la prisión, para llevarlo a la experiencia humana de un museo. Sin duda, las cualidades humanas y expresivas del espacio de la cárcel merecen una atención especial, y el recuerdo de la obra de Cela puede abrirnos una puerta para la captura de un sentimiento que todavía vaga por el aire.

Cuando Einstein nos habla de la curvatura del espacio tiempo, ejercida por la gravedad de los cuerpos celestes más próximos que se encuentra en su trayectoria, está hablando en términos de la *presencia de la luz a su velocidad crucero*. El alabeo del tiempo es tan ajeno a la comprensión cotidiana, es tan alejado de aquello que nuestros sentidos nos presentan, que parece el juego que intenta cambiar de sustancia una idea con los actos de fe. Es decir, un

mismo concepto, explicado por una u otra persona, tiene dimensiones diferentes si está mediatizado por matices ajenos a la realidad.

En la actividad creativa, debemos considerar el tiempo como una dimensión propia de la obra. El tiempo expresa una categoría especial que es traducida y recreada desde la actividad mental, siempre con matices, es decir, con complicidad, con fe. Leonardo decía que el arte era una cuestión mental. Todo en nosotros es mental, sin nosotros nada existiría, ya que en nuestra comprensión, la realidad y la mente forman una unidad de lectura.

¿Qué tiempo retiene un cuadro de Rothko o una escultura de Giacometti? Esos son todavía espacios del paraíso, tiempos sin memoria que presentan una realidad sin límites. Sólo el arte se mantiene en el valor de lo desconocido, todavía queda en él una parte de la sustancia que se contrajo en vez de expandirse en el momento de nacer el uni-



El tiempo y la línea de costa. Castelldefels, 1974.
D'aquest treball va sortir el logos, la signatura personal que encara faig servir.

verso. Esa contracción es tan poderosa que expresa sus resonancias-fuerza con tanta determinación que todos los seres vivos y todos los sistemas en movimiento giran en torno a esta verdad comprimida, a esta contingencia sin cuerpo.

El día 9 del 2 del 94, explicando estos conceptos en clase, con los alumnos de segundo curso de la escuela de arte de Tarragona, tomé un fragmento de mármol de Calatorao, una piedra negra de textura agradable. Soportándola en la mano, de un fuerte golpe con una maceta la partí en dos. La piedra, con un estallido, mostró una de las páginas ocultas durante millones de años. Estuvimos valorando el acontecimiento y los misterios que encerraba aquella página y, aunque no se nos reveló nada conocido, sí pudimos pensar que aquel espacio nos estaba reservado. El tiempo estaba retenido e hicieron falta muchas coincidencias para que el destino nos llevara a aquel lugar. Fue nuestra voluntad la que desencadenó el último acontecimiento, aquel lugar encerrado, aquella caja de sucesos en secreto nos mostró una nueva dimensión del concepto tiempo. También pensamos que el destino lo dibujamos en cada gesto, en cada movimiento y los millones de caminos que quedan sin recorrer, sencillamente, nos son indiferentes.

En otra de las clases, hablando sobre espacios, le di a cada alumno el fragmento de una caña cerrado por sus propios nudos. Se hizo una valoración sobre las circunstancias que habían formado aquel espacio interior y se llegó a la conclusión de que aquel fragmento de espacio virgen, ajeno a las circunstancias que nosotros estábamos planteando, se encontraba a la espera. Ensimismado en la inexistencia, sólo podía ocurrirle algo, incorporarse a la dinámica que nosotros le íbamos a imponer. Se abrió la caña y desde aquel momento tuvimos acceso a su interior, habíamos roto el secreto e introduciendo la lima del tiempo, donde las partículas se montan y desmontan en un encadenamiento ilimitado.

Los enigmas son, pues, espacios cerrados a la conciencia. Todo misterio se mantiene fuera de la gravedad del tiempo. Todo pensamiento, materializado en obra, disfruta del estatuto del paraíso, es decir, el tiempo queda suspendido y sólo se proyecta cuando existe un observador que lo revele y haga presente. Como la verdadera obra es hermética en su revelación y emana contenidos inconcretos, parece que el acceso a ella no se da por la vía de su análisis, sino, más bien, por la comprensión intuitiva de los mecanismos de la mente, que son los que han de saber entrar en ese espacio.

El ejercicio de la caña es similar a la apertura de un sarcófago o al descubrimiento de una ciudad desconocida. La diferencia estriba en lo que se espera encontrar y en la naturaleza o procedencia del objeto desconocido. El espacio-tiempo del misterio no tiene memoria y por ello busca sus raíces en lo más hondo de la nuestra. Ahí, en ese territorio también para nosotros desconocido, se formulan preguntas sin respuesta, círculo laberinto donde el pensamiento no encuentra soportes para salir.

En 1974 realicé varios trabajos con un concepto similar al que nos cuenta Borges en *El libro de Arena*. Yo trazaba gráficos en la playa e incluía la acción del tiempo como parte del desarrollo de la idea. Para uno de estos trabajos utilicé como símbolo la imagen del huevo, (Ver Pág. 217, 218). El huevo tiene un eje de simetría y su perímetro recibe presiones internas y externas diversas en todo su contorno. Su simbología y forma orgánica perfecta forman la imagen más apropiada para crear en ella un juego de proporciones humanas. Creo que Leonardo, cuando inscribió al hombre en el espacio regular del círculo, no pensó en la dimensión psicológica e histórica del hombre. Éste no puede soportar los límites de la regularidad, las fronteras definidas le inducen a profanarlas. El trazado de forma oval estaba precedido por mis pisadas en la arena y por el doble signo que entonces utilizaba como símbolo del espacio-tiempo. La huella del pie borraba

la señal anterior. En la siguiente imagen, el agua intervenía para abrir el espacio y borrarlo enseguida.

Para unir la obra sobre *El aliento de Pascual Duarte* a las experiencias que realicé sobre el espacio y el tiempo anteriormente, la forma de la estela que taponaba la ocultación de la obra debería tener forma oval. Por otra parte, ninguna otra forma sería más apropiada para recoger el aliento que el símbolo del huevo.

6.27 El perfil de la tierra y el mar

No hay mejor lugar para explicar gráficamente el concepto espacio-tiempo que el perfil de la costa, el horizonte de agua y arena. El agua y la tierra, eternamente en conflicto, elaboran segundo a segundo una riveira móvil que insinúa el perfil de los acontecimientos. Un ritmo aleatorio y constante que transforma la realidad en cada instante de forma imperceptible. El envite del agua y la resistencia de la línea de costa ilustran bien el infinito proceso de sucesiones.

En la novela de Cela son importantes los efectos y las causas, sobretodo las causas, aunque ahora puedan parecer insignificantes. Sin embargo, en el contexto del relato, en la Extremadura de los años treinta y en la mentalidad de Puerto Urraco, cualquiera de estas causas dibujaba los perfiles de un destino. Sobre la idea de la línea de costa y sobre las acciones que perfilan nuestro destino realicé una acción que quiero unir a *El Aliento de Pascual Duarte*, obra que todavía esta sin terminar.

El trabajo sobre la línea de costa fue continuado desde una concepción diferente dieciséis años más tarde. En este caso trataba de afianzar mi destino, justo en esa línea móvil. Escribía una y otra vez la palabra "DESTINO" y el agua la borraba al instante. Nunca tuve conciencia tan clara de la fragilidad del ser y de la fugacidad de la existencia. Ahora me pregunto si no hay una relación directa entre la insistencia de Pascual Duarte en buscar a navajazos la muerte escondida

en el cuerpo de la yegua o de la madre y el dibujo que borraba el agua y yo reproducía. (Ver pág. 409).

Paul Klee utilizaba una metáfora para ilustrar el proceso creador del hombre. *El árbol toma la sustancia de la tierra, la canaliza por el tronco y la expresa por la exuberancia y verdor de sus hojas*. Paul Klee era un gran poeta de las imágenes y de la palabra, y su ejemplo es muy ilustrativo. No obstante, aun habiéndola pensado mucho y sin llegar a descartarla, suelo utilizar otra para reforzar la idea del pensador o creador de imágenes: *el pensamiento humano, su vida y creaciones se van configurando en cada instante como la línea de costa, aparentemente igual, pero siempre diferente*. A veces suelo utilizar también la imagen del río que ya utilizara Demócrito:

Cuando nace es pequeño y en cada centímetro de su recorrido cambia de fisonomía. Cada afluente le aporta poder, al comienzo es rápido y agresivo, al final manso y sabio, pero al final muere confundido en el mar.

Las metáforas suelen ser de gran ayuda y seguramente aprendemos más de ellas que de la enunciación llana y positiva de los acontecimientos. Ver al hombre como un proceso, como una obra en permanente realización, en continua revisión y, al final, confundido en la eterna sucesión de los estados, es un buen modelo, tomado de lo que



Testimonis ocults, Llengua de serp. Lleida, 1991. Tres obres de pedra, ferro i bronze, 220X120X100 cm.

nos presenta el mundo si queremos abrir los ojos. Es éste, sin duda, un ejemplo de la alianza con la naturaleza.

Los pensamientos van paralelos, cuando una observación se hace desde otro enfoque, muchas personas coinciden en las respuestas. Las circunstancias que elaboran las ideas predisponen al pensamiento en una dirección y los resultados son coincidentes con los de otros autores. El pensamiento creativo tiene un orden interior y estas leyes, junto a las pequeñas apropiaciones, forman la imagen resultante. El arte no es un plagio, es la suma de las adquisiciones, de los hallazgos, las revelaciones y las ocultaciones. Los *entendidos* más tarde lo confirman en las oportunidades e intereses, nunca del todo en sus misterios y menos todavía en los pensamientos que no son manifiestos en la obra. Esta es la historia de los juegos de la verdad, según Foucault.

También podemos pensar que estos parecidos dan testimonio de un orden mental que nos relaciona a todos los seres humanos y que las coincidencias son sincronías del pensar en el tiempo, que no tienen que ver con el cronómetro y sí con un área del fluir de las ideas, lugar hoy aún perdido en el misterio. Pensándolo bien y prescindiendo de si Pascual Duarte fue o no un ser real, sí es real el relato que ha quedado en nuestra memoria. Los acontecimientos que pasan en el pensamiento son, para nosotros, tan reales como aquellos que acontecen fuera y de los que no tenemos conciencia.

6.28 La escultura sin nombre

Estos espacios vacíos o llenos pero ocultos, estos materiales tan sometidos a la acción del tiempo, son hoy mi soporte conceptual. El soporte material podéis verlo en *Las siete sillas de Mérida*, en la *Escultura sin nombre*, en *El anillo de piedra*, en la *Capilla turkana*. ¡En qué contradicción vivo al querer proteger el aliento con materiales tan perdurables como la piedra y el bronce!

¡Qué difícil es llegar a ciertos niveles de comunicación con los demás si el que contempla la obra se detiene en los problemas que presenta la forma! ¡Qué fácil hubiera sido para mí si en vez de escultor mi oficio hubiera sido el de actor! Pero justamente el perfil cortante de la contradicción es el que más me anima a continuar, el que me estimula a encerrar ochenta bocas en una caja de piedra con el propósito de no hablar nunca más. Estos soportes los considero llenos de posibilidades, de magia y de poesía, son materiales inagotables, siempre en flujo permanente.

La escultura, tal como queda presentada, es el envoltorio, la caja cerrada ocultando el aliento de un instante, acciones claras, concretas y sin misterio, cuya ausencia magnificada cobra un poder extraordinario. Las acciones son ejercicios de la vida cotidiana y no tienen otro significado que el que se desprende de querer escribir un deseo sobre el agua, ya que el acto queda situado más allá de lo visible, situado en el negativo de la conciencia, más allá de la palabra e impreso en la materia.

¡Qué fácil me hubiera sido si en vez de escultor fuera actor! Soy consciente de que este trabajo necesita de la acción y hoy se justificaría sobradamente con la documentación generada. En la acción radica el espectáculo, pero yo no tengo cualidades, soy consciente de ello. Así como la poesía va unida a la rapsodia, estas acciones son obras que van unidas a las capacidades del actor, y yo soy un escultor que trabaja la gravedad de las piedras; no me pidáis que represente bien, sería matar mis ideas. Pedidme que presente obras claras, sencillas y sentidas.

En la acción de la playa de Castelldefels, el espacio curvado donde se había trazado el semicírculo era también el lugar donde se presentaba la idea, donde se definía el lugar de encuentro, donde se revelaba el concepto y se definía el espacio y el tiempo de la acción. Era el escenario donde se manifestaban los acontecimientos, la matriz donde todo puede tomar forma a partir de



Recuerdo que... Spanish Park en Gyeonggido, Corea del Sud. 2003, Granit, bronze, fang i plàstic. 270X14 X230 cm.

la memoria, el espacio que crea la posibilidad de los cambios; era una vez más el vacío resplandeciente donde se oculta Ahnà. El trabajo era motivado por la necesidad de aprehender y definir el acto creativo como un referente espacial y temporal. Para mí era una circunstancia especial la que creaba la reflexión estética; la acción artística no tenía ningún interés a excepción de la reflexión que generaba.

Una acción similar a aquella es la que he realizado recientemente, el 23 de noviembre del 2002, en un debate junto a Pere Salabert y Eva Gregori con motivo de mi exposición *Palabra oscura*. Allí se habló para los oídos que escuchan y se realizó una obra para los ojos que quieren ver; los dos lenguajes produjeron pensamientos. Se disertó sobre la palabra y sus cualidades para producir la realidad que observamos; yo presenté el valor de los sentidos y la construcción de formas como cajas que desprenden imágenes. La ocultación de la letra A en el interior de una piedra negra fue la acción

constructora, tomar la letra central de Palabra, la destructora. Una urna fría recoge la ceniza del acto, una piedra negra, hija del Francolí y pulida por el tiempo, volteada una y mil veces hasta llegar a la escultura, contiene el secreto. Como un arma silenciosa cuelga de la pared, a la espera, siempre a la espera de encontrar una palabra que la rescate del olvido, que la traiga a la presencia de este mundo nuestro. Allí quedó como una imagen permanente y desde allí nos interroga. Escribe Wittgenstein:

Això està en connexió amb la concepció de l'acte de donar nom com un, diriem, procés ocult. Donar nom apareix com una unió "estranya" d'una paraula amb un objecte. I una unió així d'estranya té lloc realment, a saber, quan el filòsof, per tal d'esbrinar la relació entre el nom i la cosa anomenada, es queda mirant fixament mentre repeteix innombrables vegades el seu nom²².

Para un escultor que tiene una piedra como libro y las pizarras ocultas en el desierto de La Serena como biblioteca, la naturaleza es un laboratorio de experimentaciones, de sumisiones y de presencias hierofánicas. La naturaleza es una aliada que me presta los escenarios más espléndidos para la poesía y el arte. Es por ello, y por la necesidad de vivir, que he asumido el compromiso de hacer con ella un pacto, una alianza que deje un testamento escrito en la cara oculta del mundo. Mi compromiso no es heroico ni tampoco un suicidio intelectual, no deseo arrojarme en los abismos vacíos de la materia sin llevar una intención. La mía es una opción meditada que necesita de acciones sencillas, directas y claras. Nada de lo que hago es extraordinario y siempre tengo la voluntad de esclarecer algún apartado de la vida que me preocupa y, además, tengo la convicción de que es en el vientre de las piedras donde mejor resuenan los lamentos y las quejas. Si no ¿cómo puedo responder a las plegarias de los árboles, a los alaridos del viento, a los quebrantos del mar? ¿Dónde puedo dejar mi testimonio sin interferencias y confusiones mejor que en un lugar donde los oídos sordos, los ojos ciegos y la boca callada de los humanos no puedan llegar nunca? ¿Cómo puedo darle curso a un pensamiento que se libera, como una maldición, en el deambular por la renuncia? ¿Cómo puedo evitar caer desesperadamente en la historia, si he de construir cajas para luchar contra el tiempo? Aquí no puedo evitar sentirme incómodo, tener un sentimiento bifurcado, o soy el más miserable de los impostores, o soy un predicador encaramado en un risco de Las Bardenas Reales.

Tomo una piedra y con un martillo le asesto, la piedra se abre en dos y me regala un lamento, un recuerdo y una sensación que la guardado con respeto. Ese gesto me reconforta, la acaricio, y deposito en su interior unas palabras de consuelo. El vientre de las piedras es un refugio noble que no pide tributo alguno, en ella puedo confiar todo mi

desasosiego con un sólo gesto ¡no hacen falta palabras! La luz se eclipsa cuando cierro la piedra, cuando dejo mi voluntad en un desierto de soledades. Así de sencillo, trabajar para el olvido a la espera de que algo escape por las fisuras del tiempo. Hacer la obra en el territorio del descreído, sin desvivirse ni esperar otro cielo que no sea este cielo azul que ven los ojos.

6.29 El libro de barro

En las transformaciones del barro primordial como energía-materia, también quedan inscritas las acciones del pensamiento. Todas las vibraciones espirituales, todos los dictados del alma y todos los estados de la conciencia, duermen en su vacío como en las hojas de un libro perdido entre un laberinto de anaqueles. De lo contrario, ¿cómo podríamos entender el valor de la semilla, y de ella, cómo podría reproducirse un árbol, y el árbol, cómo podría perpetuarse si no construye antes la semilla? Hablo en términos físicos, hablo de la memoria que en realidad queda impresa en la materia y se conserva y evoluciona al margen de la acción del tiempo. A esto lo podemos llamar memoria del mundo, memoria de Dios, memoria cósmica o resonancias mórficas... pero en el fondo de la cuestión, todo reside en un impulso creador que emerge del misterio de la transformación de la energía, que siempre se encuentra en estado caótico pero creativo, si la observamos en su espacio natural.

En otro nivel puedo describir el pensamiento y poner un ejemplo comprensible para todos: el proceso de realización del libro de barro, sus dudas, sus fatigas, sus quimeras. La masa blanda reposa tranquila sobre la mesa, el escultor, el creador, el poeta, pintor, actor... la observa complacido; busca el inicio de una historia inexistente para dar cuerpo a un presentimiento. El vacío que ha de ocupar la acción se presenta como una verdad ausente, como un silencio que otea el perfil de un alarido. Ordenadamente actúan sobre aquella superficie sin

mácula una nube de notarios, de escribanos y poetas. Cada persona actúa sobre ella de la manera más sincera, o de la manera más hipócrita y deja fragmentos de una realidad que fluye como las aguas de un río, de una corriente que va desde la mente hasta la piel blanda del barro. Con un rodillo de madera y cierta presión, extienden el material hasta convertirlo en una lámina fina, sobre ella escriben sus pensamientos, liberan el aliento que se acumula en la garganta, depositan los latidos del corazón, descansan los estados del alma y allí quedan recogidos, sí, allí quedan ocultos para siempre, encerrados en una urna misteriosa, que más tarde descansará en uno de los anaqueles de la biblioteca de bronce. Cada una de las generaciones que nos sucederán tendrá la posibilidad de hacer sus aportaciones, de aportar un poco de agua y acondicionar el barro para seguir anotando el perfil de los días, de añadir o quitar coraje a la historia, de plegarlo una y otra vez hasta hacer una masa compacta, de tomar de nuevo el rodillo y volver a construir la lámina virgen, así, una y otra vez, se puede escribir de nuevo, hablar, pensar, una y mil veces, hasta el infinito si hace falta, hasta que el pecho quede sin aliento y las manos sientan el poder de la fatiga.

El barro es una matriz cargada de energía creadora, también es el lecho de la muerte. La energía-barro, el huevo del óbito sigue siempre inmaculado dispuesto a generar pensamiento, siempre dispuesto a empezar. Ahora descansa en la cima de la montaña y se calienta con el sol como el ojo de Orus, el primer hijo del creador, el que nos libra del mal y nos invita a vivir en él eternamente. Como el resto de la materia dormida entre los espacios abiertos de sus incertidumbres, el barro siempre recibe experiencia y emite mensajes abiertos, como un sol que desprende luz incansablemente, como un juego que desea trascender, y con su presencia permanente, en el flujo del tiempo, esquivo la acción de la vida y la muerte, y en un acto de creación se convierte en palabra, en garabato que significa o en arañazo que sorprende.

En otras intervenciones, la mano golpea nerviosa, manosea la masa blanda, la comprime, la desgarrar, ahora con una herramienta grande, después con un trozo de madera o con un zapato de goma, cualquier cosa que permita llagar el plano liso del tiempo, es una herramienta para gravar el destino. Cada acción deja su testimonio sobre la superficie abierta de la materia, cada señal plegada queda misteriosamente oculta a nuestra comprensión. Cuerpo del absurdo que descansa lujurioso, pero allí dormirá para siempre como un Dios invisible, suspendido en el vacío, como los restos ocultos en el subsuelo de la Ciudad de Mérida, como los hombres ilustres duermen en los anaqueles de una biblioteca perdida, la de Nínive, la de Alejandría, la de Heliópolis.

El barro registra todas las pisadas, todas las acciones del viento y la lluvia y, con mayor o menor presión de la mano, todas las ideas que nacen y configuran el territorio de las formas del pensamiento. La conciencia humana siempre espera hacer una intervención cada vez más clara, un centro fuerte donde instalar el concepto, la idea, la emoción. La conciencia siempre espera construir una muralla para proteger la memoria, para guardar las conquistas de la razón. También dispone de otro lugar con hilos comunicantes donde puede ocultar la magia que destilan las cosas cargadas de misterio. El pensamiento necesita un espacio para situar todo

Dormir sobre el suelo

*Cada mañana sin querer
silbo a los cuatro cielos, así te presiento y
tarareo el himno de todos los seres vivos.
Por la tarde me abandono entre las quejas
para dormir directamente sobre la tierra,
encima del polvo de las almas pateadas
y entre el viento rojo que trae kalima.
Si tengo una patria, ¡esa es África!
Son los valles de Turkana
los que guardan todos
los recuerdos
de mi niñez.*

aquello que queda fuera del alcance de la razón, un lugar que permita la búsqueda constante de un aliento espiritual, aliento que vitalice de una manera más o menos precisa los enigmas que presenta el pulso de los días.

La razón del hombre es también la razón del mundo, y la razón del mundo nos dice que hay una lucha constante para ordenar la acción del caos, para navegar entre su potencial creador y diseñar las formas del presente. Toda la materia en acción responde a un solo principio motivado y valorado siempre en su condición transitoria; cada momento tiene su propio perfil y nuestro trabajo consiste en dejar registros del tiempo que nos ha tocado vivir. El caos siempre es generador de nuevas propuestas y, en su proceso creador, la materia, el libro de barro, es soporte de vida y de muerte, de conciencia del presente y de historia. Como una herramienta útil y fértil, las manos manipulan la materia, hacen su hogar en ella, intentando conocer sus leyes, que también se configuran, se forman en la manera de mirarlas y en la palabra que las describe. El barro para un ceramista es una materia dúctil, plástica, para un agricultor es una materia viva y rica, y para un oficinista puede ser una masa pegajosa que ensucia los zapatos; para mí es un espacio infinito donde dejar mi testamento en el olvido y para el tiempo es carne de su carne.

Las palabras llenan de contenidos virtuales los pensamientos: los modelan y crean en la realidad cotidiana las formas de la cultura. Las manos actúan de manera decisiva en la construcción de las cosas, en la articulación de las ideas, que son siempre deudas de las experiencias vividas. Los procesos tecnológicos más sencillos, la presentación de nuevas propuestas y artefactos forman el pensamiento; todas las cosas que oculta la ciudad de Mérida han precedido a nuestra intervención en el presente y también han hecho posible la biblioteca de bronce. Sobre esta idea descansa la afirmación según la cual la escultura *Las siete sillas de*



Espai mínim. Castellvell, 1986. Bronze i marbre de Markina. 130 x 35 x 28 cm.

Mérida es una obra colectiva que nace con las intervenciones de las primeras culturas y acabará entre las riberas del río convertida en barro.

Aprendemos por tanteo y en la acumulación de errores; tomamos la herencia de los demás como una sustancia propia, interpretamos la historia como si en realidad fuéramos poseedores de la única verdad y escribimos sobre el barro para quedar fundidos en la gran corriente del pensamiento. En la duda, en la incertidumbre, en el desconsuelo de la obra inacabada se oculta la verdad. La labor de las manos es vital para la formación del pensamiento y también para la presentación de los diferentes modelos de realidad. Las manos proponen un magisterio al pensamiento, la técnica depura y ensancha los territorios donde poder actuar y, con la ayuda de la palabra, el pensamiento ha hecho la biblioteca como depósito del saber, es decir, los seres humanos se han construido a sí mismos en una acción conjunta, en un todo integrado. El color que llega a los ojos desde el pensamiento ha formando un almacén de memorias para compartir con el mundo, ya no



Sin luna. Castellvell, 1989. Pedra i bronze. 230 x 080 x 080 cm.

podemos vivir sin luna, son las formas, postales de nuestros ojos que definen las ondas de luz y distinguen las del sonido, conceptos que ya son registro permanente de la palpitación de la materia.

Hago actuar a las manos: con el dedo hago un agujero en el barro, tan profundo, tanto como me es posible. ¡Soy constructor de formas!, pienso. Acercó la boca a aquel espacio pequeño y deposito una idea prolongada; como quien deja caer una semilla en la tierra, espero a que germine en primavera. ¡Actúo y también sé pensar! Cierro el agujero y allí queda oculto el mensaje como un misterio permanente, desde allí irradiará energía como una luz oscura y débil, desde allí emanará una idea estética y ética si existen ojos inquietos para mirarla. Sin descanso vuelvo a hacer la misma operación tres días y tres noches, el barro empieza a endurecerse, el dedo ya no puede entrar y las palabras empiezan a quedar en superficie. ¡Lo doy ya por acabado, no soy suficientemente fuerte, falla la voluntad! Pero sé con certeza que en la urna sigue abierto el espacio para muchas

más acciones y que todo está dispuesto para empezar de nuevo. La razón me dice que sólo es cuestión de agua y energía para volver de nuevo a la experiencia inicial y la necesidad estética me induce a continuar siempre en círculo, con un eje central, siempre rodeando el mismo problema. Nunca está dicha la última palabra como propongo en la Ciudad de Mérida, en un pequeño rincón de *Las siete sillas de Mérida*, como nos impone la acción del tiempo y las aguas del Guadiana. Como siempre y para todos, toda realidad es abierta y llena de enemigos invisibles que al final nos llevan a la tierra, a formar parte de las palabras oscuras del gran libro de barro.

La incertidumbre es nuestro enemigo, es el compañero que nos alimenta y anima a seguir buscando una justificación para vivir, pero no aprendemos nunca que sólo la vida se justifica a sí misma. Así se crea un círculo infinito de posibilidades entre la vida y la muerte, así se incorpora en la obra de arte el valor transformador del pensamiento y así disfrutamos en la vida cultural de la energía

que genera. En la obra se puede dejar una vía abierta por donde, a nuestra escala, se neutraliza al instante la acción del tiempo. Así, en el libro de barro, que no es otro que aquel en que se describe la ley de los cambios, se aprende a estar abierto a todo lo nuevo, con los ojos atentos y sin pestañas, asombrados ante el latido creador de los instantes.

6.18 El secreto de corea

Al mes d'agost de 2003 un grup d'escultors vam anar a Corea. Va ser una experiència extraordinària. L'obra que vaig fer allà entra en el treball sobre les ocultacions. És una escultura que resumeix moltes de les propostes anotades a la tesi. Quan vaig tornar del viatge vaig escriure sobre el treball que allí havia realitzat i sobre les observacions que podia extreure de l'experiència. Com ho vaig fer en castellà i el text de l'obra també hi era escrit, crec oportú presentar l'original. Seguiré el mateix camí amb els textos de les obres que vaig escriure en castellà. Aquesta és una realitat quotidiana en mi, l'ús de les dues llengües.

6.30 Recuerdo que...

Dejarse ir en el secreto, escoger la expresión débil como un hecho misterioso es asumir una serie de contradicciones que se encuentran fundidas con el hacer

*El mundo se mueve, nos lleva hacia el ocaso
con la energía de un deseo que renovamos cada día.*

*Estrategia mortal que nos conduce dulcemente al olvido
y nos convierte la vida en un glosario de instantes quebrados.
Si supiera retener el valor de la pregunta que me hace esta roca.
Si supiera llenar su alma con el resuello de mis infortunios.*

Si estos dos cortes bastaran para detener el tiempo.

*Si este velo negro fuera una muralla de acero
y protegiera del olvido los recuerdos.*

creativo. Es darse cuenta de que la historia es una realidad recreada con la mirada de cada momento, una leyenda sublimada y apócrifa que habla de uno mismo, es responsabilizarse de la singularidad que somos y del rol que jugamos entre los demás, es

admitir que vivimos en un sueño donde todas las verdades tienen el mismo peso. También es sentir que la vida transcurre entre nieblas matutinas y que somos prisioneros de una realidad que se presenta sin avisar, esclavos de un sueño del que no conocemos, seducidos por una ilusión que nos conduce poco a poco a la neurosis. Es un acercarse a lo sagrado con las manos vacías y el alma llena de preguntas, es sentir las hierofanías que habitan en el secreto revelado, silenciosas y leves entre las fisuras del mundo material. Visto de esta manera, el arte es el ritual de la vida que se hace responsable de una verdad no transferible al ofrecerse a la nada y trascender el acto en un simulacro de suicidio simbólico, acto que deja rastros imperceptibles en la memoria de la materia: las obras y aquel respiro transitable que nace del misterio que ocultan.

Las manos se mueven con destreza sobre el barro, el texto en coreano es ya la fuente del misterio encarnado en un código incomprensible cuya belleza para mí es sólo estética. Cómo emociona ver que mis pensamientos quedan registrados en esos signos incomprensibles. ¿Cómo es posible que las fuerzas del secreto se encuentren tan cercanas y la raíz de la oscuridad esté siempre a mi lado? ¿Cómo es posible que el peso de lo que ignoro sea la puerta de la tiniebla que me conduce al secreto? ¿Por qué no invertir

la mirada y ver la oscuridad como la fuente que puede iluminar el conocimiento, el camino del saber, el estado que no llegaremos a alcanzar nunca por más años que podamos vivir?

Así queda el testamento escrito en dos lenguas y envuelto en plástico negro. Cerrado y bien atado con un collar de doce vueltas, todo quedó listo para ser enterrado entre signos bien visibles, para quedar oculto en la urna de bronce que hoy mira al valle desde una posición entregada. Des de allí también descanso, con respeto me uno a aquellas gentes amables, siempre entregado a la renuncia y a dejar las cosas expectantes. Obra que no

desea ser otra cosa que sombra que destila preguntas y no espera respuestas. No vendrán a su paso senderos que la conduzcan a alguna parte, ni caerán del cielo los espejos de la ilusión, sólo el tiempo dejará sobre ella la huella que me acompaña.

Ya que he de morir por las manos del olvido, ya que ni las sombras permanentes recordarán mi rostro, tú me soportarás, piedra de aristas vivas, bidón de bronce con mil dolores nacido. Me contendrás igual que guardas la perla negra que ocultas en tu seno, alma hecha de preguntas que no tienen destino y que duermen inquietas en los anaqueles de la renuncia. Así me acojo a tu bondad, me entrego a tu clemencia, en la cual todos los escultores se ven derrotados. En tu letanía muda, en tus plegarias sin eco.

Entre tus voces apagadas pasaré las eternas vacaciones y me sentiré feliz al haber hecho otro hueco con pensamientos cortos, otro refugio blindado para la permanencia de las palabras, otro hogar para ocultarme en Corea.

Que pensarán mañana las ancianas de Corea, cuando limpien de mala hierba el valle de Sepharad, siempre con las manos desnudas y la cabeza cubierta pensarán en nuestros desatinos, siempre envueltas entre rumores y letanías desconocidas exclamarán recuerdos del lugar. Lentamente andarán entre las esculturas las tardes de verano, en grupos compactos leerán los nombres, laboriosas y ocupadas los olvidarán al instante. Mantendrán la tierra limpia como lo hacen siempre entre las tumbas que ocultan en el bosque. Entre comentarios sin intención dejarán caer una duda sobre nosotros. Imagen amable que compensa el olvido de todos los destinos.

Dentro de una hora y cuarenta y cinco minutos el sol se pondrá por oriente; el tiempo habrá empezado a caminar hacia atrás y Marte, el dios guerrero, apagará su sonrisa para complacernos por unos días.

En el otro extremo de la tierra es hoy una estrella roja, fuerte y cargada de sueños, aquí es un pensamiento detrás de las nubes que nos trae los recuerdos de la guerra y, oculto, estimula los sentimientos feroces de estos combatientes sin causa.

Llueve otra vez, sin cesar día tras día llueve, y el hierro se oxida con un lamento que satura el aire y cubre de polvo rojizo el nervio de las ideas. Del calor de la tierra nace también el sudor y las nubes de vapor se confunden hoy con el aliento; en el mismo orden respiran la montaña, los paisajes cubiertos de tumbas y de torres de alta tensión. Llueve y el campamento es un laberinto de hierros, cables rotos y desamparo. Entre las nubes

*Vuelve la lluvia, la de ayer ya marchó
y el paraguas de Melania me protege, ¡me siento feliz!
bajo él hacemos un racimo de brazos, su cintura me regala el calor que añoro
y un perfume suave llena mi pecho, aliento de otro recuerdo, hoy lejano.
El otoño me ha llenado el pensamiento y ella es polen de primavera.
Como el pan caliente y tierno, siento su piel bajo el vestido.
Fue un instante inocente, dulce y misterioso
que hizo reverdecer a este árbol seco.*

el sol nos visita un instante, nos trae un respiro al campamento que rápidamente se activa y empapa las camisas de sudor. En un río pequeño nos lavamos la cara y los pececitos negros se confunden entre las hierbas; los campos de arroz y las letrinas quedan más arriba. Desde el río se ve como el velamen de plástico imita las aves gigantes, algunas ruedan en el aire y caen aparatosamente, otras dejan pasar el sol y las nubes por los desgarros. Por ellos el viento se lleva las penas, las frustraciones, los fracasos y las risas que nos han satisfecho. También mueve una idea invisible que se extiende como un rumor constante, el material no llega y los días pasan como las nubes. Una obra sin cuerpo ni destino se eleva por el aire, con los días se deja caer sin palabras bajo los toldos de plástico, los recuerdos de Corea se consignan en una pequeña cámara digital; almacén de sentimientos. Los ri-

pios de todo aquello son los que aquí presento como parte del trabajo. Diario de los ociosos que piden disculpas por no hacer su trabajo a tiempo.

6.31 La cara oculta del mundo

Pensar no es nada extraordinario, de hecho, lo difícil es no pensar y estar cuerdo, parar el proyector mental y pasearlo por el más absoluto vacío como el que recrea una palabra escrita sobre la superficie del agua. En la pantalla mental de todas las personas se proyectan de manera imparable las imágenes furtivas, los pensamientos fragmentados, vagabundos y erráticos. Pensamientos que se interfieren con los sentimientos y se confunden con la percepción de la realidad; vienen a ser como el *material de relleno*, el espacio ocupado que se abre entre períodos de conciencia. En realidad, esta actividad es de un valor extraordinario para el arte y para el desarrollo de la imaginación, ya que es la actividad mental que navega totalmente libre y funde en una escena en movimiento todas las facetas del ser. Éstas imágenes son las que nos permiten vivir un viaje paralelo al fluir continuo del tiempo y, con el paso de los días, son ellas las que procesan las variables que presenta el azar, son los ejemplos que demuestran que disponemos del saber de manera disuelta, que tenemos un conocimiento intuitivo que disfruta de una mirada propia y se enriquece de las percepciones especiales que operan al margen del pensamiento racional. Los paisajes de la mente son más perdurables que los que captan los sentidos, pues pueden convertirse en obsesiones, en actuaciones que segregan energía propia y determinan una manera de expresar el mundo, inclusive prescindiendo de las manifestaciones que presenta.

Son estas imágenes vagabundas, conducidas y acompañadas por la voluntad, las que me han llevado hasta ti, piedra negra, canto rodado y liso que ahora me prestas tu misterio y me regalas una queja opaca, caja que ocultas una imagen mental, idea que todavía no tiene nombre y se debate en la

sombra para generar este texto. Una letra he depositado en la llaga abierta en tu seno y espero que la generosidad del tiempo hará crecer allí una fértil primavera, una realidad nueva de la débil señal que desprendes.

Creo que es importante que nuestro universo mental encuentre puntos de contacto con otros pensadores aunque sean de disciplinas tan diferentes como la estética, la lingüística, o la física. Romper una piedra por la mitad y ocultar una letra en su interior no es hacer teatro, tampoco es teorizar sobre cómo son las cosas; es un discurso escultórico que presenta la idea y la realidad material de un solo golpe y nos deja el resuello agotado ante una frontera desconocida.

6.32 Habitar las sensaciones

El corazón del mundo está presente alrededor nuestro y su ritmo se manifiesta en cada una de las invisibles expresiones de la naturaleza. Aunque parece que para los humanos todo se manifieste como un hecho cultural, en realidad nunca podemos sustraernos a las seducciones que presenta su manera de proceder, incluso los procesos de investigación científica emulan los procedimientos que la naturaleza ha desarrollado desde los comienzos del tiempo. Por ello hemos creado también el arte, como un ob-

*Si tuviera una verdad sin aristas definidas,
una manzana sin mancha para encerrarla aquí dentro.
Si me dieras una razón firme para esperar de ti un destino.
Si en tu alma de barro crudo pudiera descansar siempre.
Si las nubes del valle las llevara atadas con un hilo
y cada día me llenaran la boca de alabanzas.*

jeto de substitución, como una manera de comprender los misterios que de ella se desprenden.

Como pasa en otros campos del saber, la humanidad intenta encontrar en el arte la manera de substituir la realidad, doblégarla, domesticarla y convertirla en pai-

saje pintoresco, en réplica inocente, siempre con la intención de aumentar la sensación de poder sobre el caos del mundo. Pero en realidad hemos creado una trampa de sensaciones, hemos caído en una ciénaga construida con nuestras propias perversiones, y nos hemos convencido, con la complicidad de las palabras, de que ya estamos fuera de su círculo de influencia. Creemos que podemos prescindir de aquello que somos: naturaleza que crea cultura y conciencia, materia cargada de pasado y futuro que se manifiesta como un torbellino permanente entre las aguas del caos.

El hombre quiere ser naturaleza que se expresa a un ritmo de producción diferente al que le ha asignado su condición animal y por ello crea los atajos, las herramientas de la ciencia y el arte para llegar a la esencia de las cosas en un tiempo creado por él, es más, él desea liberarse de su esclavitud como una forma simbólica de regresar al paraíso. Toda la historia de la humanidad está motivada por las ventajas del atajo, y todos los inventos de la ciencia, la evolución tecnológica y las creaciones artísticas no tienen otro objetivo que la lucha contra el tiempo: triunfar sobre él es esquivar el dolor y la muerte, triunfar sobre él es doblegar su poder absoluto y emular en todo lo posible el poder creador de las manos de Dios. No hace falta aclarar que se trata de una quimera, de la cual, algún día, saldremos para caer en otra no menos conflictiva. Vivimos entre los sentidos, doblegados por las sensaciones, interferidos por las emociones y solamente podemos enfocar el mundo por un instante. De esta realidad obtusa, que presenta los perfiles de una escultura de niebla, sólo podemos sacar una conclusión: todo es abierto, revisable, hipotético y generador de incertidumbre. El arte es otra mirada más, otra puesta en escena de los secretos que oculta el mundo, de los misterios que nos regala el hecho de pensar y esclarecer la actividad de la mente. El arte es un juego divino que pone en acción todos los saberes del ser humano.

6.33 El secreto

Entre la presencia y la nada siempre habla la ausencia de las cosas físicas que están entre nosotros y forman parte integrada, o interferida, de la mente y el cuerpo. Tenemos que admitir que aunque algo se mueva ahí afuera, aunque el mundo tenga una existencia totalmente indiferente a la que nosotros podamos percibir, la realidad que entendemos siempre es mental; no puede ser de otra manera ya que si apagamos el interruptor de la mente, el universo entero quedará eclipsado, oculto tras una mancha negra que borra todos los pensamientos. La realidad y todo el complejo mecanismo de sus ocultaciones es uno de los propósitos más quiméricos del hombre. Los conceptos, el aliento de las obras, son los que iluminan algunas sombras, definen los espacios imprecisos del secreto, y lo hacen con luces viciadas por los prejuicios que tenemos. Estas cuestiones, desvelar el secreto como forma de asumir o negar la muerte, son siempre las más difíciles de resolver, ya que siempre se quedan en lecturas parciales, expectantes y a la espera de que reviertan en nuevas soluciones y escenografías. Realmente, el propósito de descarnar las entrañas del secreto es quimérico y pecaminoso, pienso que es la presencia viva de un impulso residual primitivo, la resaca del último banquete en el paraíso tras haber ingerido el veneno del árbol de la ciencia, tras haber agotado los zumos del bien y del mal. La realidad nos marea y emborracha, nos confunde y nos conduce por senderos interminables, y así no podremos saber nunca dónde se ocultan las últimas fronteras, dónde se funden los límites de su existencia y la de sus permutaciones. Nunca podremos saber cómo funcionan sus íntimos misterios, qué forma la esencia de su disposición y por qué el mundo es así y no de otra manera; siempre estaremos perdidos, o encontrados, entre las hipótesis.

El secreto que destila la naturaleza puede ser iluminado por la ciencia. Las manipulaciones genéticas nos presentan el mecanismo de la vida como un juego de cortar y



pegar (collage): cortar el gen de un pez del ártico e insertarlo en el ADN de un tomate, ya tenemos un fruto que soporta el frío del congelador por dos meses. Pero no es así en la actividad estética, el cuadro de colores que desprende el rojo del tomate se interfiere con las luces chispeantes y transparentes del pez, éstos llegan a la retina, que transmite al cerebro y éste, a su vez, inunda el cuerpo de sensaciones que no podemos determinar. De la naturaleza recibimos una lluvia de mensajes que la conciencia no puede procesar, pero que se cuelan lentamente y se posan en la base del pensamiento, de ahí que estemos poseídos por el paisaje, por la tierra que nos vio nacer; estamos interferidos por un mundo de contingencias. Somos hijos de la tierra, herederos del saber de las plantas y los cascotes de río, administradores del palpitar de la vida, por tanto, nos vemos obligados a asumir un compromiso ético en nuestra conducta, de no ser así, ¿qué podemos hacer con éste pensamiento nuestro tan hecho de indolencias?

6.34 Capilla turkana

Capilla turkana és un espai circular amb volta irregular i de formes compactades; és petita per fora i de dimensions inabastables per dins. L'espai és polisèmic, amb poca il·luminació interior, fortament comprimit i construït per a guardar una pedra en l'interior. És una escultura habitada per una massa de matèria que satura l'espai fins deixar-lo sense alè, és com una ànima absent que té una presència aclaparadora en un espai totalment comprimit per la seva presència. Sobre la peça i el seu valor expressiu tan sols he de dir que m'ha deixat les mans destrossades i l'ànim carregat d'entusiasme, així doncs, el discurs quedarà encarat a la soledat de les pedres, a la necessitat de recolliment de l'ànima humana i a certa brutalitat sublim que emana de la matèria, tot plegat amb la intenció de presentar un exemple fiable d'allò que anomeno realitat estètica. En certa manera, aquesta obra és la continuació de *L'anell de pedra*; de fet, és concretament una



Capilla turkana. La Comella, 2003. L'home deambula al seu voltant i ella mira per la finestra. Granit negre, pedra de S. Pere i S. Pau, ferro, morter i formigó. 5 x 5 x 5 m. de diàmetre.

resposta visible al tema plantejat a *Palabra oscura* i a *Escultura sin nombre*. En aquest cas, la pedra continua tancada i així quedarà en l'interior d'aquesta petita arquitectura, bosc de ressonàncies que transmet les melodies ocultes que amaga la silenciosa inquilina.

El valor espiritual que s'ha trobat en algunes pedres i les presències dèbils de la natura les he interpretades des d'una perspectiva experimental i formativa i han estat el motiu d'aquestes dissertacions sobre l'estètica de la realitat oculta. De manera breu resumeixo en tres apartats els propòsits que ara m'amoïnen de manera especial i que enfoquen el tema de la *Capilla turkana*.

1. El resultat artístic que obté un escultor sempre és mediatitzada pels imponderables de l'espai, la forma i el joc amb la llum, la matèria que utilitza i l'equilibri de les proporcions. També i especialment, per la mirada que projecta i per les connexions que té amb el paradigma de l'època.

2. La resposta també es mediatitzada per la visió més o menys poetitzada que tingui l'autor del món que l'envolta i, naturalment, per la capacitat de trencar, subvertir i reordenar els factors i els elements descrits en el primer apartat.

3. Com també per l'acollida del públic i la importància que pugui assolir el seu treball en la història. S'ha de tenir present que l'autor és una peça que ha d'encaixar en el teixit social. L'autor és una aportació més de les circumstàncies en què fluctua la societat i el seu pensament és fruit d'un pensament compartit que no té una titularitat clara.

L'autor és un servidor d'un poder difós i dispers que lluita per aconseguir cotes de mercat i ser legitimitat i, alhora, l'artista es legitima a ell mateix en crear realitat mental i servir els interessos dels grups de poder. Per tal que això sigui possible, cal que l'art contaminei els grans recursos de comunicació actual i es faci omnipresent, com si es tractés d'un poder que emergeix de la pròpia societat. En el joc de relacions

complexes que s'estableix avui al voltant de l'obra d'art, a les mans del creador tan sols hi resta una petita part de responsabilitat, l'obra conceptualment ajustada i tècnicament ben feta, però això no es cap garantia del seu reconeixement. El contacte amb la realitat cultural i el pacte que hagi establert amb la naturalesa humana definiran una part important de la seva profunditat de pensament. Hem de pensar que això no és un valor fàcil de comunicar en un món on les estratègies de l'aparença són tan eficaces, on tot és l'escenari de la representació, i de les frontisses de la realitat ja no en queda ni el seu grinyol.

Amb tot, semblaria que no quedés més remei que renunciar a les consideracions socials i tancar les portes del taller a totes les esperances. Però personalment no ho faré, no renunciaré mai als propòsits iniciats fa uns anys, en els quals la recerca artística era un instrument personal per aprendre, per apropar-me al coneixement d'una realitat que intuïa i s'expressava fèrtil entre les fissures de la matèria, allí neix una realitat estètica que eclipsa tot allò que pot fer la mà humana. És aquell sentiment que emanen les formes



Arquitectures per a l'oblit. Castellvell, 1987. Bronze, 30 x 22 x 24 cm.

senzilles i ens comunica la natura, un sentiment que té referents directes en la història de l'esperit humà i que pren la seva energia de les presències del sagrat, de les hierofanies. *Capilla turkana* no és un temple per als déus, no trobarem el rostre de cap esperit al seu interior, ni tampoc la negació de cap sentiment religiós. És un espai per trobar-se en soledat amb una realitat que és present en el nostre cos, matèria sagrada que mira per la finestra del món.

El meu compromís en l'acció com a escultor ha quedat recollit en *L'anell de pedra* i ara en la *Capilla turkana*, dues obres íntimament relacionades en el propòsit de l'aliança. Tant una obra com l'altra no tenen cap pretensió simbòlica, la seva orientació no respon a cap ordre específic del cosmos, ja que en qualsevol direcció que es miri, el mur és equidistant del seu centre, també cada racó de l'univers és un centre en ell mateix. Així, mirant en totes les direccions i alhora enfocant qualsevol estrella de l'univers, ens adonem que tot és carregat de valor i sobre totes les coses fem caure una allau de significacions. L'aliança no té la pretensió de crear cap moviment social ni de reivindicar cap religió protectora de la natura, és una acció personal aïllada, terminal en l'acció estètica, és a dir, en l'obra i les seves lectures. No obstant això, he d'agrair a tots els que m'han precedit i que amb les seves contribucions ideològiques han fet possible que una pedra pugui ser el centre d'una idea que troba el final significatiu en ella mateixa i projecta un senyal cap al futur ple de lectures variades. La idea de fer una capella amb una pedra a dins és d'inicis dels setanta, es remunta al viatge que vaig fer a Afganistan amb l'Assumpta i José Manuel Carballés. A la ciutat de Herat vam trobar un molí de gra dins d'un espai petit construït de terra i palla; un camell de gran corpulència girava, en aquell espai i amb els ulls tapats, estirant d'una palanca que accionava el mecanisme del molí. Tot era tan ajustat en aquella penombra que els grinyols del molí quedaven confosos amb els que feia el camell en fregar la paret. L'animal caminava lentament i un



Testamento de *Cain el hermoso* y *La memoria de l'aigua*.
Castellvell, 1996. Bronze, metacrilat, aigua, fang, oli i altres.
110 x 050 cm.

lleu moviment de cap creava un ritual especial amb la música de fons. Des de llavors que he tingut al cap de fer una obra que recordés aquella experiència i ara ha estat possible gràcies a l'espai que m'ofereix la Comella.

Com el tema responia a una de les preocupacions bàsiques que aplico a l'escultura, molts dels textos que vaig escriure sobre les pedres, sobre la realitat estètica i la idea del pacte em serveixen per presentar algunes idees que acompanyen a la *Capilla*. Alguns fragments d'aquells textos els incloc, adaptats, aquí.

Sentir-se integrats amb el substrat general que ordena l'univers ha estat l'objectiu de totes les religions i la *Capilla turkana* ho vol fer també des de la perspectiva de valorar la matèria com l'espai on habiten les creacions de la ment humana, la il·lusió que genera l'espectacle del món. La humanitat s'ha fet en la pregunta permanent i en les seves pròpies respostes, tot plegat ha format un conjunt de rituals de reconciliació amb el món i ha desplegat una sèrie de recursos expressius que han quedat com obra. Però el

programa de l'home sempre ha estat subjugar la natura. La necessitat de saber l'ha portat a observar-la com una mostra permanent d'allò diví que batega en ell, a transcendir-s'hi i a arribar a comunicar-se amb el fons misteriós a través d'una pedra. Excusa que permet mirar el rostre de Déu sense el propòsit de fer-ho directament. La realitat estètica presenta la imatge del sagrat en cada nova circumstància. L'impuls misteriós que obliga a fer una lectura renovada de tot allò que ha estat pensat en el passat presenta un rostre deferent i esquiva les mirades conformades, d'aquí el seu rerefons fonèdic i les variables significatives que presenta.

Els motius apuntats són els que m'animen a proposar una obra més en el context del treball sobre les ocultacions. L'obra té el propòsit conceptual de plantejar una nova aliança amb la natura en la qual les coses han de quedar com estan. Aliança secreta per les seves característiques d'ocultació, però present arreu, ja que es tracta de la possible creació d'una nova forma d'enfocar i observar les coses i d'implicar-s'hi, 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.

Una pedra escolta el vent com passa i cada segon, immutable, es desperta i sempre amb la mateixa expressió, rep la petjada del temps. La pedra sembla que no està feta per a escoltar amb les orelles, ho fa amb el ritme de la matèria, connecta amb ella com dues cèl·lules del cor ho fan de forma sincrònica. La idea de l'obra és també una lectura actualitzada de la pedra petita de la cova de Valls i el temple de Jujol a Vistabella. La pedra negra pertany a la partida de granit que va ser portat des de l'antiga Unió Soviètica. Bona part del material ha estat utilitzat en la construcció de l'anell que recentment ha estat catalogat en motiu de l'exposició *Palabra oscura*, a Reus.



Torre del mujaidin. La Comella, 1999. Arquitectures per l'oblit. Pedra de San Pere i San Pau, ferro, formigó i altres materials. 10 x 3 m. de diàmetre de base.

Un dels blocs de granit, d'unes vint tones de pes, ha estat tancat en un petit temple fet de pedra del país a la manera de les casetes dels pagesos, però allargant-la i fent-hi una volta d'el·lipsi tancada. L'espai interior ha quedat just perquè hi passi una persona i pugui envoltar la pedra. L'entrada és ajustada al volum d'una persona i l'orientació va dirigida al naixement de qualsevol estrella de qualsevol galàxia d'aquest univers inesgotable.

6.35 Memòria de la matèria

Hubert Kretschmer és un amic amb el qual he mantingut una relació constant des de l'any 73, ja he parlat d'ell a la pàg. 369. És el col·leccionista de llibres d'artista que he anomenat a l'inici de la tesi. (Pàg. 369) L'estiu del 1993, va estar a casa i, tot parlant sobre alguns dels treballs que estava fent últimament, li vaig explicar el de la memòria de l'aigua. Ell em va transcriure, motivat per tot allò que jo li havia explicat, un fet extraordinari que havia llegit en una revista d'arqueologia. Segons el relat, uns arqueòlegs havien trobat una sèrie de ceràmiques de l'època arcaica grega, que tot just aleshores eren en el procés de restauració amb l'ús de les tecnologies més modernes. L'article explicava que, actualment i en alguns departaments de restauració, fan servir un raig làser per netejar les obres antigues. Aquest sistema permet fer un treball no agressiu: la llum, com si es tractés d'un pinzell, intervé suaument, incideix sobre la superfície i elimina tota la matèria que ha estat afegida sense afectar gens ni mica la superfície de la peça. Per fer l'operació de neteja, han de col·locar la ceràmica sobre un suport giratori. El raig làser incideix per bandes primes sobre la ceràmica mentre gira i, d'aquesta manera, la superfície va quedant neta d'impureses. Hubert m'explicava que, en un moment determinat, el làser va produir un so amb certa modulació i van voler saber de què podia tractar-se. Van variar les rotacions de la peça diverses vegades, tot intentant ajus-

tar al màxim la velocitat de gir, fins que van trobar una de les sorpreses més inesperades i més sorprenents del món de l'arqueologia. Es van sentir les veus dels artesans que havien fet la ceràmica, veus amagades dos mil cinc-cents anys entre els recs del fang. Sembla que les vibracions que produeix la veu en l'aire havien mogut imperceptiblement la mà, convertint-la en agulla registradora. Els artesans havien creat un registre de microsolcs sobre la superfície del fang i la veu va quedar gravada en un codi ocult que més tard va revelar el raig làser com si es tractés d'un discriminador de sons, o d'un lector del relleu microscòpic del fang.

Les circumstàncies del primer moment, quan va néixer l'univers, són encara presents a tota la matèria, energia, buit i eternitat, però també és present el so del primer moment, com han demostrat George Smoot i Keay Davidson a *Arrugas en el tiempo*. Després de molts anys d'investigacions, van trobar les reverberacions de fons, l'eco de la primera explosió. Després de quinze mil milions d'anys, l'univers manté presències del primer moment i en la seva evolució, encara que ha creat sistemes més complexos, els mecanismes han estat invariables. Aquestes presències van ser intuïdes per les primeres religions i les van expressar poèticament, en alguns aspectes tan encertadament que sorprenen avui als homes de ciència.

6.36 Memòria dèbil

En medicina fa molts anys que s'han descobert propietats de baixa intensitat que tenen una influència decisiva per l'estat general del cos. L'homeopatia, les flors de Bach, la reflexologia i molts dels remeis que la medicina popular no agressiva fa servir, són partidaris de les forces dèbils. El procediment d'aquests mecanismes és el de no agredir física o materialment el cos amb una substància estranya i minar així les possibilitats pròpies d'autodefensa. El procediment d'aquestes teràpies és fer que el cos memoritzi determinades reaccions i

sàpiga trobar la solució de manera autònoma. El procés de canvi en l'activitat guaridora sembla ser que té lloc a la memòria secreta, en el signe vital del sistema immunològic. S'introdueixen les variables en el fil intern que governa el sistema per fer que una petita acció arribi a crear una gran transformació; aquesta és una perturbació positiva, controlada en la mesura del possible per l'efecte papallona. Fins a cert punt, sóc de l'opinió de Deepak Chopra, un endocrí que manté la teoria que aquests canvis es donen a escala quàntica, és a dir, sembla que es tracta d'incidir lleument en els processos moleculars. Ell ha recuperat una de les pràctiques medicinals més antigues, l'ayurveda, i afirma que la ment té una influència decisiva sobre el cos, tant pel que fa referència a la salut com a la malaltia. Aprofitant el poder de la ment, l'ayurveda evita la intervenció agressiva, introdueix un canvi en la memòria de la matèria, i els processos de guariment s'iniciaran a partir d'aquestes alteracions dèbils, com la pedra



Piedras del consuelo. Tarragona 2005, Pedra de Vinaixa 320 x 180 x 180 cm

que cau al llac i transforma tota la seva superfície, o la gota de tinta de Bohm, que queda implicada i transforma la melassa, o la força dèbil del vol de la papallona de Lorenz, que pot causar una tempesta a l'altre costat de la terra.

En el tema de les al·lèrgies sabem que, tot sovint, la reacció que experimenta un cos és totalment desproporcionada en relació a l'element que l'agredeix. En realitat, moltes de les vegades, la reacció és produïda per una mala informació, o una interpretació equivocada del sistema immunològic, que causa una pertorbació desproporcionada. L'al·lèrgia té molt a veure amb la psique, ja que en ocasions es produeixen crisis greus sense que l'agent sigui present. N'hi ha prou que algú anomeni o presenti gràficament el producte per tal que la reacció iniciï el procés d'alteració del cos.

El 1987, un immunòleg Francés, Jacques Benveniste, va realitzar un experiment revelador en aquest sentit: la memòria de l'aigua. Va agafar un anticòs

comú anomenat IgE (immunoglobina de tipus E) i el va exposar en un medi on hi havia basòfils, un tipus de cèl·lules blanques. Quan aquests elements interactuen, l'anticòs IgE s'aferra fermament als seus receptors i després s'inactiva a l'espera de la invasió d'una molècula exògena, a la qual haurà de rebutjar. En aquest cas, però, l'invasor no és un germen, sinó un antigen, una substància que provoca al·lèrgia. Si una persona és al·lèrgica a la picada d'abella, les molècules del verí no romandran en el cos més d'uns segons abans de provocar l'aparició de l'anticòs IgE, que desencadenarà una reacció complexa de la cèl·lula per tal d'activar una resposta dinàmica del cos; el basòfil alliberarà una substància química anomenada histamina, que provoca inflamació, calor, picor i dificultats respiratòries, és a dir, els trastorns típics d'un atac d'al·lèrgia.

Del misteri de l'al·lèrgia, en sóc un «fervent adepte», he petit molt el temps que vaig viure a Castellvell, venir-me a La



Las siete sillas de Mérida. Mérida, 1991-2001 Granit i bronze. 2500 x 800 x 120 cm.

Inauguració de *Las siete sillas de Mérida*. Mérida, 2002

Comella ha estat una vendició. Les substàncies que provoquen l'al·lèrgia, llana, pols, pol·len, gramínies, etc. solen ser inofensives per a la majoria de les persones, en canvi, poden ser fins i tot causa de mort en d'altres. De fet, passa el mateix amb la majoria de les malalties; la virulència d'un virus es manifesta segons el poder immunològic del sistema sobre el qual actua. En les epidèmies més agressives sempre hi ha persones que no contrauen la malaltia, el secret, com és sabut, rau en el sistema defensiu, que té molt a veure amb la psique, amb la fortalesa espiritual. Per estudiar l'origen de les al·lèrgies, s'han observat les reaccions moleculars i un dels resultats d'aquestes observacions ha estat la comprovació de com intervenia l'anticòs IgE. Escriu Deepak Chopra:

El doctor Benveniste tomó un suero de sangre humana lleno de células blancas y de anticuerpos IgE, y lo mezcló con una solución preparada a base de sangre de cabra, partiendo de la idea de que ésta liberaría histamina. Ésta segunda solución contenía un anticuerpo anti-IgE, lo cual viene a ser veneno de abeja, polen o cualquier antígeno. Cuando el IgE colisionó con el anti-IgE, la reacción en el tubo de ensayo fue la misma que en el cuerpo humano, se provocó una alergia grave liberando grandes cantidades de histamina. A continuación, diluyó en agua pura el anti-IgE diez veces y lo volvió a inyectar y la reacción fue la misma. Volvió a hacerlo una y otra vez hasta que la solución era de una parte del anti-IgE y 10 elevado a la potencia de 120 partes de agua. Valiéndose de una constante llamada el número de Avogadro, confirmó que era matemáticamente imposible que hubiera una sola partícula de anti-IgE en la solución, la volvió a inyectar y la reacción fue la misma: el agua había memorizado la



Desarraigo. Castellvell, 1990. Pedra, bronze, asfalt, sabates i altres materials. 120 x 80 x 90 cm.

*presencia del antígen y su fantasma era presente, aunque el agua aumentase al infinito.*²³

L'experiment va ser publicat en una revista de ciència, però no sé si els resultats són verídics. No obstant això, és suficientment precís com per considerar-lo i trobar en ell una prova més del comportament de la matèria i la seva memòria implicada. Si no és així, el trobo igualment de gran valor poètic i queda en el marc de propostes que s'emmarquen en les interpretacions estètiques. Si l'aigua, o la molècula, no té memòria per a retenir impresa la presència de l'antigen, sí la té per a fer el temps reversible. Per exemple, donades les circumstàncies, per a dispersar-se i, després, tornar a ser aigua; amb això ja és suficient per a considerar la proposta. D'altra banda, el cos humà és format per més del seixanta per cent d'aigua i ella és el suport que oculta l'arxiu on guardem una part important de tots els processos de l'evolució, de la matèria, els químics i

biològics, la memòria del sistema de l'espècie i també l'experiència personal; amb això ja n'hi ha prou per a considerar la importància de la memòria de l'aigua com un fet extraordinari.

Segurament l'experiment de Benveniste té moltes parts discutibles i no és aquest el millor lloc per a descobrir o desvetllar-ne el misteri. En el meu cas, el que sí té importància és el fet que la matèria en general té un espai comú on s'expressa i que la memòria que l'anima és oculta potencialment al seu buit. La memòria de l'aigua, tal com queda reflectida en l'experiment, té unes conseqüències espectaculars per trobar interpretacions estètiques que s'escapen a la mirada i que, en certa manera, presenten des d'una altra perspectiva allò que estem induint en aquest llibre; les forces dèbils són actives i el cos també les rep, les gaudeix i les pateix. Si el cos té una informació equivocada sobre un determinat producte, la reacció de rebuig serà precisament la que produirà la malaltia, llavors, el remei es troba en el mateix cos, és ell, el testimoni ocult i silenciós que governa el cos, el que ha d'anar a les fonts de la seva memòria, introduir una nova lectura i esborrar l'error. Però les coses no són tan senzilles, com ja s'ha dit, el cos opera com una unitat, de manera global i holística. Les cèl·lules mantenen gravades al seu interior, a l'ADN, tots els esdeveniments, totes les fases i tota la història de la vida biològica, també en elles el temps ha quedat imprès i quan una reacció es desperta ha de ser per raons profundes.

6.37 Testament de Caïn

En aquell moment era al taller; pensava de manera vagabunda mentre feia les pàtines de dues peces de bronze que havien de contenir el *Testament de Caïn*. Les obres fan una mica més d'un metre d'alçada i tenen forma de canó antic. Al seu interior hi ha un recipient de metacrilat totalment tancat, amb documents indescriptibles. Un d'ells, *la memòria de l'aigua*, conté paraules escrites sobre l'impuls destructor, és a dir, fent servir el líquid com a suport, com si es tractés de

paper per a dipositar-hi conceptes i idees sobre el caïnisme. Com és de preveure, el text sobre la superfície de l'aigua es perd a l'instant, desapareix al pas del llapis gravador i ni tan sols la persona que hi escriu pot llegir-lo sobre aquest suport tan efímer. L'acció passa instantàniament de la forma abstracta de la idea a la realitat integradora de l'aigua i els pensaments són engolits i ocults a l'instant.

L'altra peça, *memòria de la matèria*, és feta de fang cru sobre el qual vaig fer la mateixa operació, anotar les paraules d'un testament hipotètic, el de Caïn, el contingut del qual portem escrit a la memòria biològica, al racó del pensament destructor on s'oculta l'impuls homicida. Com podem comprovar en la vida quotidiana, és molt probable que encara resti a la memòria genètica de la humanitat un bri violent que amaga la pulsó excitant del primer crim. Santiago Alba Rico diu coses interessants sobre el testament de Caïn en l'article *Comer y mirar*, publicat en un recull de textos sota el títol *En tiempo real*.

*En la biblia, el Dios exigente, celoso y místico se inclina por Abel, pero no se detiene nunca en su camino; pero el dios filantrópico que acepta a regañadientes la necesidad de una serie de paradas como condición de la reproducción de la vida social, condesciende a proteger a Caín y con él a toda la humanidad.*²⁴

Les planxes del fang eren agrupades i estirades diverses vegades i sobre les superfícies renovades escrivia amb la confiança que les paraules quedaven enregistrades al material, a les partícules del fang de color vermellós, entre els plecs que s'anaven formant, tal com resta la informació entre els racons de la psique. La matèria s'anava agrupant en làmines primes com si es tractés de pasta fullada i en ella quedava implicada tota la informació. Després de submergir-la tota en oli, la vaig segellar i, posteriorment, va ser guardada en una de les peces de bronze.



Desarraigo. Castellvell, 1990. La Comella, 2002. Marbre i bronze,, 125 x 80 x 70 cm.

Quan vaig tancar l'obra *Testament de Caín*, vaig pensar són paraules engolides per un forat, un túnel infinit que connecta amb l'altre costat del món, amb un lloc on la realitat flueix i es plega a cada instant. Seguidament vaig decidir que aquest era un escenari especial, en el qual la realitat queda desfigurada i porta la seva imatge a un món incompreensible per a la raó. Les imatges de la nostra ment també són fetes d'anamorfosis, d'àrees de percepció ennuvolada, com si es tractessin d'universos paral·lels que conviuen en el mateix espai i que, en certa manera, s'interfereixen, però no entren en comunió.

Una de les reaccions humanes més incompreensibles és la que tenim contra la nostra pròpia espècie. És molt difícil justificar amb la raó i el sentit comú la intensa energia de l'odi i és necessari preguntar-se d'on neix el desig

d'eliminar a l'altre, la causa que crea un rebuig tan destructor i mortal com el que neix d'un conflicte civil. L'impuls homicida sembla que és a l'aire, que emergeix com una boira suau de l'interior de la matèria, com sempre del seu buit, com una ressonància que s'escampa arreu. Allí també es guarda la memòria tràgica i les coses insignificants; les llavors de l'herba de la quimera inicien la seva expansió i s'alimenten de la pròpia energia que produeixen. Lloc en altres moments de creació i de bellesa, on ara s'acumula un rebuig diabòlic, on es guarden realitats recessives, processos d'involució, on tot el passat, es fa present de cop, com una inspiració que cerca un destí il·luminat. A l'espera del seu moment, les forces del mal esperen amagades i, en un instant, s'activen. La mà de Caín deixa caure un sabre d'odi, un bisturí hàbil, intel·ligent,



Paca mig oculta o raspall. Castellvell del Camp, 1992. Marbre de Markina i bronze. 120 x 75 x 95 cm.

que cerca i talla l'arrel de l'altre sense compassió. Ocultes aquestes forces, subtilment amaguen l'ham que faran servir, sempre a l'aguait, s'oculten entre els vels de la realitat. L'energia del mal oculta un testament sense dipositaris; entre milions de gestos quotidians, la llavor del mal espera en forma de boira, una boira que es fa cada vegada més espessa i tapa la mirada fins que tan sols s'expressa amb els ritmes del cor i el soroll de la mort.

El testament de Caïn també és escrit a la memòria de l'aigua, com també en ella quedarà gravat per sempre el nou conflicte. Així, tot respon a un missatge ocult entre les ombres de la genètica, entre les substàncies d'allò que som, depredadors en lluita permanent, portadors d'un missatge que ens crida des de l'escenari de la mort, el qual també és carregat del poder evocador de les pàgines de glòria. En el mateix espai que escriu el poeta els cants al vent, a les ombres de la nit i als moments de plaer que ens dona la vida, s'oculta el gabinet que talla l'alè i la paraula. En el mateix espai conviuen la víctima i el botxí, el bé i el mal, el cos i l'ànima. Espai total on tot és fora del temps, entre la memòria i la realitat estètica.

Notes

- 1 Zambrano, María. *Notas de un método*, Mondadori, Colección Enfoques, Madrid, 1989, p. 103.
- 1' Pernicola, Mario. *El arte y su sombra*. Cátedra, Colección Teorema, Madrid 1992. p. 99.
- 2 Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Comunicación Barcelona, 1995, p. 227
- 3 Croce, Benedetto. op. cit. p. 100.
- 4 Brea, José Luis. op. cit. p. 77.
- 5 Salabert, Pere, (D)efecto de la pintura, Antropos, Editorial del hombre, Barcelona, 1985. p. 490
- 6 Borges, Jorge Luis. *El Hacedor*, Alianza, Editorial Madrid, 1972, p. 119
- 7 Riefenstahl, Leni. *Cinco Vidas*, Taschen, 2000, i *Los Nuba, hombres de otro mundo*, Lumen, Barcelona, 1978.
- 8 Frazer, James George. *El folclore en el Antiguo Testamento*, F. C. E. México, 1993. P. 11 i següents fins la 22.
- 9 Kapoor, Anish. *La oscuridad en el interior de una piedra*. Prefaci de THomas McEVILLEY, The British Council, Museo Nacional Centro Reina Sofía, Madrid, 1991.
- 10 Malevitx, K. *El nuevo realismo Plástico*, Comunicación, Madrid 1975, p. 135. El subratllat és meu.
- 10' Azara, pedro. *De la fealdad en el arte Moderno*. Anagrama, Barcelona, 1990, p. 142
- 11 Tarabukin, Nikolai. *El último cuadro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977 p. 19.
- 12 Ibid. p. 43.
- 13 Battcock, Gregory. op. cit. p. 74.
- 14 Argan, Giulio Carlo. op. cit. p. 722.
- 15 Mishima, Yukio. *El templo del Alba*, Caralt, Barcelona, 1990, pp. 113-14.
- 16 Frazer, James George. op. cit. p. 21.
- 17 Valente, José Ángel. op. cit. p. 61.
- 18 Derrida, Jacques. *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, I.C.E. U.A.B. Barcelona, 1987, p 15
- 19 Cioran, E. M. *Ese maldito Yo*, Tusquets, Barcelona, 1987, p.26.
- 20 Baudrillard Jean, *Olvidar a Foucault*, Paidos, Barcelona, 1990 p. 43.
- 21 Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- 22 Wittgenstein, Ludwig. *Investigacions filosòfiques*, Laia, Barcelona, 1983, p.229
- 23 Copra, Deepak. *La Curación Cuántica*, Plaza y Janés, Barcelona, 1992, p. 129.
- 24 Alba Rico, Santiago, y varios autores más. *En tiempo real. El arte mientras tiene lugar*, Fundación Luis Seoane, A Coruña, 2001, p. 51.