

Anell de pedra
La realitat estètica

Rufino Mesa



Capítol II

Anell de pedra

La cova del Garraf. 1974.

II capítol

Recerca espiritual de l'art d'una època, entre conceptes i valoracions poètiques, partícules, energies subtils i presències furtives, realitats invisibles que configuren el rostre de l'instant, la identitat misteriosa de la natura i presenten la realitat estètica en forma de resposta creativa.

*El món de la ciència modifica la mirada i descobreix un univers físic semblant a aquell que presentaven les cultures antigues; la mà que governa el món és l'atzar i la necessitat. Valoracions sobre la memòria del temps i sobre com queden impreses les seves creacions. Possibles respostes creatives d'aquestes ressonàncies en les obres de la sèrie *Ocultacions*.*

2.0 Records d'una època

El tractament de la forma és implícit als mecanismes del pensament de l'escultor. La impressió artística mira amb ulls diferents el tractament dels materials i les formes a cada època. He cregut oportú en aquest treball fer referències contínues, si es vol, subliminals, d'allò que ha estat el meu interès en l'escultura, en el món de les estructures elementals, la matèria, que determina les formes i l'espai com a territori on es presenta la realitat. Aquest territori, en ocasions, es presenta com un escenari buit on la realitat es troba segrestada a la percepció; en d'altres, com un territori on

habita el no-res, un fons immens on solament tenen sentit els silencis. Ara, el meu propòsit és parlar d'alguns dels treball decisius a l'hora de definir un camp d'accions que encara no he exhaurit.

Si fa no fa a la mateixa època, a mitjans dels setanta, un dels treballs que va donar un fruit més important tractava l'espai; més endavant en parlaré amb cura. Alguns dels motius preparatius els conservo encara; documentació fotogràfica i dibuixos que paga la pena haver conservat. També vaig escriure alguns textos teòrics que ara em serveixen per fer memòria i per donar sentit al context d'algunes obres. De fet, aquests textos presenten certes influències de les observacions d'Abraham A. Moles i Elisabeth Rohmer a *Psicología del espacio*, i també de *La poética del espacio*, de Gaston Bachelard, entre d'altres.

El treball sobre les estructures va donar-me uns resultats excel·lents, també en la consecució d'altres obres que no estaven directament vinculades a l'espai com a motiu. La construcció d'una obra ha de tenir sempre un ordre intern, un eix que la vertebrï, una necessitat interior que la faci ser en les vies possibles de l'entitat, és a dir, l'obra ha de tenir energia pròpia. Si això no és així, l'obra serà un simulacre, una representació sense sentit, una obra morta, amb reverberacions d'altres obres que li donaran alè. Les obres han de tenir l'ànima plena, com la resta de coses que han conquerit un espai propi.

La realitat ha de ser revisada a cada paraula que pronunciem; així, tot emulant Sísif, el nostre pensament és hiperactiu, reformador i constructor, i la natura afectada pel desgast del temps és diversa i destructora. La nostra pròpia natura ens obliga cada dia a iniciar de bell nou el camí, i tornar al començament. El càstig de Sísif -arrossegar amunt una pedra pel pendent de la muntanya i en arribar al cim veure amb desesper que la pedra rodola i s'enfonsa en la vall, i haver de tornar a començar, i carregar-la altre cop, vers el cim, i el desesper altre cop, i així fins ara i l'eternitat-

ens situa en aquesta baralla irreductible de la destrucció i la creació del nostre pensament. És un altre anell fatídic, el del pensament, un altre cercle infinit que ens recorda el nostre destí final, la dissolució en la totalitat.

La memòria constructora no es limita a guardar les imatges, actua també sobre ella mateixa, tot ordenant i estructurant-ne els conceptes. El temps que varia l'ordre, que esborra algun matís important, introdueix factors que generen noves experiències i ens obliga contínuament a fer neteja del pensament, a ordenar-lo de nou, a tornar a l'inici. Aleshores pensava que tot allò que s'exposava com a obra era l'inici d'un procés que havia de prendre realitat material, amb expressions i ordres diferents. Sens dubte, la meva admiració per les cultures antigues, per la ciència, per allò durador, va ser cabdal en la decisió pel que fa a l'ús de la matèria i la definició dels compromisos personals.

En realitat, mai he volgut expressar-me, pròpiament, en la immaterialitat, en el pur concepte, i sempre he pensat que



Espai ocupat amb intenció desconeguda. Reus 1976

aquelles accions eren part d'un procés indefinit, una manera de produir idees, d'elaborar pensaments en un suport diferent. Les idees eren construïdes i l'experiència que comporta l'acció era el fruit. El pensament es posava a treballar en el límit d'allò conegut, en la frontera de la realitat mental i des d'aquella posició es podien treure les conclusions més agosarades. Aquest ha estat un principi constant que, encara ara, crec valuós. L'experiència de l'acció artística genera discurs mental i amb això ja n'hi ha prou per continuar treballant amb els efectes de la il·lusió. Després, el material, el treball, la factura, la presentació i la resta de factors que entren en acció en la realització de l'obra fan possible que les idees, en un principi embrionàries, agafin cos definitiu i prenguin un estatut nou en el pensament personal.

Un aspecte important en la meva relació amb l'escultura és el valor de la fatiga, el plaer de la feina que va deixant rastres en la meva pell, els somnis intranquils que envaeixen l'ànima en les curtes migdiades: el plaer en el treball, més que en la contemplació de la feina feta. M'avergonyeix un pèl confessar-ho, però aquesta és la realitat de la meva experiència amb la matèria i no sóc pas masoquista. Estimo el plaer de la vida, la claredat de les idees després d'una estada tranquil·la, els aromes de la matinada en passar pel jardí de camí al taller i, també, aquells moments en els quals el pensament queda anul·lat pel son i el cansament. En certa manera aquesta és una forma d'èxtasi. Baudelaire escriu a *El fin de la jornada*, a *Las flores del mal*.

*¡Por fin! mi espíritu, como
mis vértebras,
invoca ardientemente el des-
canso;
con el corazón lleno de fúne-
bres sueños
voy a acostarme boca arriba,
y a envolverme en vuestros
cortinajes,
¡oh, refrescantes tinieblas!*

Des de la distància amable que proporciona el temps, he de dir que en la dinàmica dels esdeveniments tot queda emboirat: sembla que el pas del temps ens faci la impressió que ens hem equivocat, o bé que el passat l'inventem en el present, matisant-lo segons els records i els interessos que en un moment determinat el motiven. Ara, després de trenta anys, crec que les coses no han anat tan malament. Aquells treballs eren, segons els intuïa i recordo ara, el procés d'una aventura personal intransferible, eren la lectura que feia del món que brollava amb més força al meu costat. No era, per tant, l'obra que dirigia estrictament els meus esforços. Aquella manera de treballar donava, justament, un matis diferent a la forma del meu aprenentatge. Més endavant, el procés ha donat sentit al conjunt del treball i, en certa manera, justifica en mi la vivència de l'art i la feina feta.

Durant la dècada dels setanta vaig treballar la idea de la dualitat. Del concepte espai-temps, vaig passar a veure totes les coses des de la perspectiva del positiu-negatiu, el femení-masculí, el buit-ple, entre d'altres binomis, la figura de la cova i la fita van ser els més treballats i els que han deixat rastres evidents en l'obra posterior. En el treball de la fita el referent és l'espai buit entre les dos pedres i en el de la vova la pedra que ocupa el centre. El pensament oriental representa aquest concepte amb el símbol del Yin i el yang, on els contraris es complementen i formen la unitat. Aquesta idea va ser més important per a mi que la de les visions irreductibles dels contraris. El zoroastrisme considera el bé i el mal con a dos formes que cooperen entre si i, de forma irreconciliable, elaboren conjuntament la història. Els romans atribuïen a Jano, un deu de doble cara, el poder del transitar entre el passat i el futur. La influència sobre el cristianisme d'aquesta visió de la història es va fer present en l'agnosticisme i el maniqueisme i, també, en alguns moviments espirituals medievals, com el càtar. En general, a occident, la idea dels contraris ens ve del pensament de Parmènides, que deia que



La fita. IIª versió. Marbre de Markina i ferro. Castellvell, 1988. 175 x 120 x 070 cm.

tot és creat pel litigi permanent de dues forces, l'amor i l'odi. La lluita i col·laboració d'aquestes dues forces construeixen el món. El cristianisme ha fos aquestes forces amb la fatalitat, per tal de definir els problemes humans i integrar el mal en la nostra natura. Allò que tenim de material és punible; pel contrari, l'esperit és el dipòsit daurat de la presència de Déu. L'experiència de l'èxtasi diví ha estat entesa com un estat de gràcia, un sentir-se en comunió amb el sagrat; situació espiritual que és contraposada a la passió del cos en l'escenari de la vida quotidiana. Aquesta herència ens ve des de l'origen i, tot i que amb la figura de Jesús s'insereixi el ritual de l'exculpació, tot allò que fa referència als plaers del cos és penalitzat. El món sensitiu, el plaer que els sentits destil·len del món, ha estat vist des de la perspectiva del pecat; alhora, però, s'ha potenciat la vida terrenal. Aquesta visió contrastada i contraposada entre la matèria de vida terrenal i l'esperit de vida celestial ha propiciat que, en el procés desencadenat al llarg de la història, la cultura occidental

afavorís el món material per sobre de l'espiritual: tot el contrari del que s'havia proposat la primera Església. Com podem alliberar-nos d'aquestes dues tensions entre el cos i l'esperit, entre la vida i la mort? La ironia i l'humor eren la resposta dels místics sufís; de què serveix demonitzar una part d'allò que som? Cal gaudir mentre som aquí, fer de l'experiència de pensar una epifania estètica i, en el moment de la mort, instal·lar el cos i la ment davant d'una llum clara. Diu Rûmî: 0

Un pesado sueño ha caído sobre ti desde las esferas que dan vueltas.

Al començament, el concepte de dualitat el representava amb les dues línies obliqües que vaig traçar en el treball sobre l'espai i el temps. Més tard, aquelles línies van ser taques més grans i, finalment, objectes materials o passats al bronze. Les experiències i els treballs en escultura eren sempre motivats per aquesta dualitat. La part material de l'obra era la caixa, el



La fita d'Almoster. 1979. *Un senyal a la carretera i una pregunta. Respirall d'una mina subterrània.*

receptacle on havia d'habitar quelcom més, encara que jo no m'atrevia mai a definir ben bé què. El pensament induït pels processos dialèctics i per l'observació de la realitat propiciava en mi una actitud de recerca sobre els dos valors en conflicte: una pedra amb dues fustes damunt, dues ampolles a terra, els peus gravats al fang, etc. En algunes de les composicions que vaig fer tenia el propòsit de trobar el silenci i el misteri d'algunes de les obres de Zurbarán. En els vuitanta, vaig fer algunes escultures de la sèrie de *Cultura de restos*, en elles tornava a pensar en aquests treballs i la presència de les coses silencioses va prendre un relleu especial. Amb blocs de marbre de Markina, tallats a la pedrera pel sistema de barrines i cable abrasiu, vaig fer algunes de les peces que responen als conceptes elaborats als setanta, obres senzilles, familiars, silencioses, compactes, iròniques i domèstiques. Tot aprofitant al màxim les qualitats de la pedra i respectant tots els senyals i registres de l'extracció, col·locava dues ampolles de plàstic passades a bronze a la superfície més llisa. Els objectes ceràmics del meu compatriota Zurbarán els havia substituït per les imatges més populars, les ampolles de Fontvella, les de la Coca-cola, les del suavitzant, o les de lleixiu. Vaig fer diverses escultures amb aquesta escenificació. Sempre tenia present, però, que aquelles peces s'apropaven massa al pop i jo no tenia la més mínima intenció de confondre les idees, ni les meves ni les dels altres, pel que vaig tancar el treball en decidir augmentar les dosis d'ironia i treballar en la cara fosca de l'escultura.

El pop anava pel camí contrari, per les coses immediates: el plaer d'allò quotidià gaudit en la seva fugacitat. El pop trencava el misteri de la representació, i ho feia de la forma més descarnada, en la sensualitat pornogràfica, com més tard escriuria Baudrillard. La nostra cultura a partir del pop és realment una altra cosa. La fugacitat de la

vida sembla que ens ha tret la perspectiva de la història i sembla també que totes les coses són fetes per al consum i el benefici immediat. El pop ens va deixar caure de cop en l'era moderna; l'era del buit de continguts formals, els simulacres de la publicitat, els descreguts en les lleis divines i humanes, en el joc polític de les aparences, en la consciència de *l'aldea global* i les lleis del mercat, envoltats d'objectes d'usar i tirar, amb l'art i la vida arrelats a allò efímer, com una cançó de l'estiu que sona i sona en una platja deserta. El pop ens va situar en la cruïlla del vençuts, on tot és possible i la soletat i la frustració arriben amb sons de *xaranga*; xirinola de somnis vestida de festa que ens deixa varats amb la seva materialitat i buidor espiritual. L'art és lliure de fer allò que cregui oportú, el preu que pagarà per la seva llibertat serà extremadament dur; milers d'artistes quedaran oblidats en les urnes de l'esperança. No obstant això, aquest va ser el ritual de pasatge, el rebulsiu que havia d'arribar i obrir un període madur del pensament contemporani.

Paral·lelament al pop, però, va aparèixer el fenomen conceptual; de fet, tots dos són fills del neo-DADA. Cal recordar que les obres més enigmàtiques de Joseph Kosuth, *Una i tres cadires* i *Sentències en tres colors*, són de l'any 1965, que els treballs de les "sopes Cambell" d'Andy Warhol, ho són del 1962, i que les "carns" d'Oldenbug neixen el 1964. Són les dues cares del mateix moment, fenòmens d'una visió contraposada del món. L'art conceptual prima la idea enfrontant-la a allò material de l'obra. La idea és la peça, l'art és el fruit de les idees i ha d'anar directament al cap que pensa. Els ulls que miren i la idea del llenguatge sensible no van ser considerats en aquell moment. Ben al contrari, en el pop, una "llauna vulgar de sopa, uns llavis, o una cigarreta" podia ser un tema digne de la pintura. L'art pop ens entra per la sensualitat de la vida i aquesta penetra pels porus de la pell com entra la "idea" d'un perfum.

En aquella època, la dualitat d'esperit i matèria es va donar d'aquesta manera tan abrupta i les coses més senzilles de la vida van prendre un relleu extraordinari. Totes dues tendències, sense entrar a fer valoracions ètiques, van configurar una dècada prou interessant a nivell estètic. Jo volia que aquelles coses d'usos més banals, més insignificants, amb el temps prenguessin una patina extraordinària, un valor poètic, com els gerros de Zurbarán o les ampolles de Morandi. No mirava el goig d'allò immediat, prenia com aliat el temps que transforma la matèria i, naturalment, també l'escultura, que modifica els ulls que la miren; tan sols calia esperar que les coses més senzilles passessin a formar part de la memòria col·lectiva, que el passat fos representat en els signes que es desprenen del disseny, del material, etc. Si he de ser honest, encara crec en aquesta força creadora. És ara que aquestes obres endurides destil·len un perfum d'eternitat.

2.1 Formes innecessàries

L'art d'aquest final de segle té un component teòric molt valuós que ha fet possible que el discurs s'enriquís de forma ràpida i, de vegades, fins i tot, convulsa. A l'inici dels seixanta, la consideració de l'art procés, el discurs minimalista i el conceptual van ser les línies de treball que van configurar el pensament artístic. El moment va ser molt enriquidor per aquells que el vam viure. Amb una mirada crítica cap al mercat, amb el desig d'obrir noves àrees d'expressió i carregat de certa utopia, l'art dels setanta ens va formar un criteri ben diferent del que fins aleshores havia estat general.

L'època va fer pròpia una part important de les idees de DADA, patrimoni que ha estat definitori de tota l'evolució artística de la segona meitat del segle XX. La mirada cap als materials, la tècnica i els sistemes de representació van ser revisats i els conceptes es van imposar als virtuosismes tècnics. El valor de la idea, el

component immaterial de tot allò que esdevé pensament, va ser una premissa superior a l'objecte.

Aquesta ha estat la gran aportació de DADA, represa i desenvolupada entre les dècades dels seixanta i setanta. En definitiva, es va descobrir que l'art passava per una revisió contínua, pel que tots vam fer-nos ians: a les palpentes avançàvem cap al que més tard ve rebre el nom i la sanció de postmodernitat.

Gregory Battcock a *La idea Como Arte* cita diverses expressions de Marcel Duchamp com ara: "per cada obra que esdevé forma física, hi ha moltes variacions que no arriben a ser-ho". En una altra ocasió va afirmar que "L'art és produït per una sèrie d'individus que s'expressen personalment; no és pas cap qüestió de progrés. El progrés no és més que una pretensió desorbitada per part nostra. Per exemple, no hi hagué cap progrés marcat per Corot sobre Fídias. I "abstracte o naturalista", només són maneres de parlar a la moda. No hi ha cap problema, d'aquí a cinquanta anys un quadre abstracte pot perfectament no semblar abstracte"¹.

Naturalment, en la revisió del fet creatiu molts artistes han deixat palès que la producció artística no és diferent de les altres activitats humanes, que allò que dèiem art es materialitza davant el creador com un fet aleatori, particularitzat només pel fet que crea realitat mental. Simón Marchán diu sobre Duchamp que qualsevol objecte entra en la problemàtica epistemològica de l'apropiació de la realitat, en la que tot tipus d'objecte pot integrar-se en una articulació artística.² Duchamp mateix presenta una resposta que no és comuna a la majoria dels humans.

*Coger un centimetro cúbico de humo de tabaco y pintar sus superficies externas e internas de un color hidrófugo.*³

El pensament cerca entre les possibles variants i la que prendrà realitat no és ni de bon tros l'única ni la millor de les

formes. Un altre dels aspectes que es va revelar aleshores va ser la generació intensiva de discurs a partir del fet creatiu. L'art tenia la qualitat de reflexionar sobre ell mateix i esdevenir-se en obra. Aquesta paradoxa ens ha portat a anunciar moltes vegades la mort de l'art, ja que l'evaporació de l'objecte i la seva difusió com a idea el situaven a l'abast de tothom; l'art podia ser qualsevol de les activitats de la vida quotidiana i totes les persones podien tenir l'estatut d'artistes.

Sense l'objecte que deixés presències per al mercat, es pensava que, a la fi, l'art trobaria el seu destinatari natural, el poble. Kosuth va ser el representant més significatiu d'aquesta tendència. Kosuth reproduïa sentències en neó o il·lustrava el valor d'un concepte des de les diferents realitats, com en el cas de *Una i tres cadires*. Kosuth partia dels escrits de Sol le Witt, de Donald Judd i dels articles publicats a la revista *Art & language*, de la mateixa tendència, on també treballava Kosuth i s'exposava el pensament de Ad Reinhardt. Aquests autors van ser els màxims representants a l'hora d'emfatitzar la paraula per sobre de l'obra, eliminant gairebé l'objecte d'art. Tot havia de desenvolupar-se a nivell teòric, encara que les seves obres totes tenien, d'una manera o d'una altra, presència material i totes elles han acabat en un museu, com una mercaderia més. Aquí potser cal recordar les paraules de Sol le Witt quan escriu:

*Ja que cap forma és intrínsecament superior a les altres, l'artista pot utilitzar qualsevol forma, des de l'expressió de la paraula (escrita o parlada) fins a la realitat material.*⁴

En una altra ocasió, el mateix Sol le Witt escriu que "les idees banals no es redimeixen en una execució de formes virtuoses". Malgrat tot, Lewitt va esdevenir un virtuós, les seves escultures van definir una de les expressions més reeixides d'aquests període i en el camp de recerca va deixar un registre d'una fidelitat increïble: les seves

fotografies sobre les conductes estètiques de la geometria són un bon referent per als estudiosos de l'art. El minimal, que cercava la puresa del discurs i el control racional de la forma, va generar en l'espectador un interès més vinculat a allò misteriós i transcendent, i va relaxar el seu ànim de controlar l'expressió dels artistes. Les formes geomètriques pures, sense cap connotació simbòlica aparent, exposades des de la magnificència dels materials, la perfecció tècnica i tot el discurs sobre el contingut immanent a la forma, van encetar una de les vies expressives més importants d'aquest segle.

L'art conceptual i tots els *ismes* de l'època que van valorar el contingut, les formes del llenguatge i el caràcter de recerca van obrir processos que encara no s'han tancat. Des de les primeres formulacions que definien l'art del concepte, o multidisciplinar, el corrent es va fraccionar en expressions diverses com els happenings, l'art procés, les accions, el land art, el body art, els llibres d'artista, el mail art o les environments, entre d'altres.

2.2 Panorama internacional

En el llarg període de liberalització de les idees, cal recordar algunes de les obres de Duchamp, els ready-made, *Le Grand Verre* o, també, *Étant donnés*. Tota l'obra de Marcel Duchamp ens condueix cap a la reflexió del fet creatiu, tant en allò que fa referència a les obres, com a l'actitud dels artistes i el mercat. L'obra de Duchamp és eminentment creadora de discurs. El 1966 ell mateix advertia que "la tecnologia ens inundarà, segurament; l'individualisme va desapareixent ràpidament, (...) augmenten els grups de tota mena i ja es pot sentir la tendència de l'art actual. Velocitat, diners, interès. Fa uns cents anys, d'artistes, col·leccionistes i comerciants d'art n'hi havia, però no gaires. L'art era un món en ell mateix, tenia alguna cosa misteriosa insertada en l'ofici. Ara és completament exotèric, encara que sembla una activitat socialitzada, els continguts que comporten són per a



La fita de Reus. Senyal que ordena el caos del camí fondo i les pregàries que baixen de Calstellvell. 1978

tothom inabastables. Hi ha alguna cosa en la societat secreta que s'ha perdut". Sens dubte, en l'evolució dels llenguatges són molts que han aportat motius rellevants. Moholy Nagy va tenir quelcom a veure en el llarg camí cap a la liberalització de les expressions artístiques. De fet, ja als anys trenta, encarregava la realització d'una obra per telèfon; actitud que ens apropa al concepte minimalista, on la realització de l'obra és indiferent de qui la porti a terme. L'artista passa a ser un del demiürg que transmuta la matèria. N'hi han molts altres exemples, també cal destacar, com a precedent de l'art conceptual, el dibuix de De Kooning, esborrat per Rauschenberg. L'obra es fa i es desfa en un acte generador de discurs: construïda i deconstruïda, sempre és una reflexió sobre el fet creatiu, un acte de negació de l'altre que ens aporta una mirada nova.⁵



Pensamiento ensimismado. De la sèrie Àngeles o destilación de animales invisibles. Castellvell, 1987. Bronze, cera i paraules amb una canyeta. 70 x 22 x 8 cm. Acció La Comella, 2004.

A Europa, després de la segona guerra mundial, alguns artistes van trobar la influència del pensament oriental, l'interès per la filosofia Zen, els països exòtics i les forces ocultes. Aquest va ser el cas de Yves Klein, que el 1959 va fer creacions molt imaginatives, proposant l'arquitectura de l'aire, la intervenció de raigs de foc i aigua. Lucio Fontana va encarregar a Klein un projecte per a la Trienal de Milà i Klein el va resoldre en una instal·lació en la qual la terra, l'aigua i el foc esdevenien corrents o cortines. Klein estudiava la necessitat de crear uns espais per a la sensibilitat artística, per al cultiu de la imaginació, relacionats amb la immaterialitat. En aquest espais, els alumnes i els professors havien de projectar els programes o l'edifici en un procés creatiu sense fi que els apropava a la funció de l'autor. Aquest projecte, però, es va haver de suspendre, ja que corria el perill d'esdevenir exclusivament institucional. El mateix any, el 1959, Klein va llegir una conferència a la Sorbona, a Paris, on va exposar extensament el seu discurs sobre l'art immaterial. Klein va tenir revelacions molt significatives, sobre tot en la contemplació del murs blaus d'Asís, pintats per Giotto. Aquella contemplació va confirmar-lo en el valor místic de les seves pintures blaves, que el va conduir cap al misticisme, l'extravagància i la mitificació del jo. Va fer accions sota l'influx de John Cage, sobretot en les antropometries. L'influx s'expressava, sovint, en el caire improvisador de les intervencions creatiu-progresives. Manzoni va fer també obres eminentment polèmiques, com la merda d'artista enllaunada, 1961 o la peana del món. Tant Klein com Manzoni van ser protagonistes d'un primer moment creatiu i van deixar un panorama força delimitat sobre els camins artístics de la història dels setanta.

Cada autor cercava camins expressius propis i es van succeir manifestacions molt diverses, algunes tan radicals i doloroses com les de Cris Burdem, que es va fer disparar amb un rifle a la mà. Yves Klein, per la seva banda, es va llançar al buit des d'un

segon pis, 1960, afirmava que era el pintor de l'espai i Gina Pane pujava escales amb claus "Escalade non anesthésiée, 1971". Un pam per sobre se situava l'escola vienesa, que va fondre el Body Art i l'antropologia. En aquesta tendència treballavem Brus, Rainer i R. Schwarzkogler. Aquest autors van ser els continuadors de l'expressionisme vienès i van protagonitzar accions com l'amputació del penis de Schwarzkogler o les manipulacions de les expressions de Rainer, com a forma d'estudi dels residus comunicatius de períodes arcaics de la humanitat, encara presents a les expressions corporals, concretament a les ganyotes dels nens. G. Brus va practicar també els talls amb fulla d'afaitar, com a forma d'acció convulsiva de l'esperit, tradició que ens ve de tota l'estètica del dolor, especialment en la representació del martiri de Crist.

En aquells anys va néixer també una visió artística des de la consciència ecològica. R. Smithson amb les intervencions al llac salat d'Utah, Heizer o Walter de Maria amb les seves intervencions a Nuevo México, *The Lightning Field* (Camp de llamps) 1977, o en zones tan allunyades com el desert de Mojave (California) on va fer una línia de gix d'una milla, 1968. Les intervencions de Richard Long també poden ser compreses en aquesta tendència que conduïa a l'ecologia i la recuperació del passat. *Line Made by Walking*, Somerset, 1967. Una línia feta caminant en un prat, presenta la metàfora de fer camí al caminar.

De totes les variants, el vessant més dinàmic i festiu va ser la d'Hélio Oiticica, a Brasil. A Rio i San Paulo es van crear uns focus culturals molt importants. Les obres "parangole", Rio de Janeiro, 1967. guarnides de capes i estendards inciten a la revolta i recullen una part important de la música i els balls del Brasil. Oiticica va col·laborar amb Caetano Beloso i Chico Buarque, autors del que més tard seria anomenat tropicalisme al Brasil. Ajudats per el seu grup d'amics Mangueira, van fer de Parangolé una obra molt coneguda. La sèrie "Bòlid, 1964-65. en

caixes o altres recipients", recull residus del seu cos: pell, suor, sang, terres de color, etc. A Porto Alegre es va formar, anys més tard, el grup Nervo óptico, un grup ampli amb persones destacades, com és el cas de Vera Chaves, que últimament resideix a Catalunya.

Entre 1962 i 1963, a Wiesbaden i Düsseldorf, es van organitzar el festivals de Fluxus, grup del qual el membre més destacat va ser G. Maciunas, que portava temps treballant en aquesta línia. Arribat a Europa, Maciunas entra en contacte amb Vostell i N. J. Paik, fundadors del nucli del grup. Més tard, amb l'extensió de ramificacions internacionals, és va formar el fenomen Fluxus, on les accions, de tota mena, podien tenir un caràcter entre ritual, teatral, contracultural, reivindicatiu o festiu. Maciunas deia que l'art havia d'estar el més proper a la vida possible. Maciunas mateix, per tal d'il·lustrar el seu discurs, es va exposar ell mateix, fent allò que feia els dies de vida ordinària, com si es tractés d'una obra convencional. El públic podia veure l'activitat normal d'un dia qualsevol des de la finestra de la galeria.

A Viena, les accions de The Orgyastic Mysteryen Theater, dirigit per Herman Nitsch, van recollir aspectes dels rituals de sacrifici. En una de les seves accions, *La concepció de Maria*, de 1969, Nitsch vessà amb un calze la sang d'un animal en la vagina d'una model en la postura de crucifixió. Wolf Vostell, seguint aquesta tradició diabolitzant, va tamponar amb formigó l'espai entre les cames d'una dona. Berlin 1972. Això mateix va fer amb un tren i altres objectes com el cotxe incrustat de Malpartida de Cáceres.

Com a precedents de certa radicalitat, aquests van ser els àmbits on van formar-se les idees per a una reflexió sobre l'art des de l'art. Els artistes conceptuals havien obert un front ideològic contra l'art més convencional, amb els sistemes de representació, les tècniques i el mercat. Un front ideològic que ràpidament va enrolar molts joves artistes, que treballaven des de la clandestinitat, com aconsellava Alexandre Cirici Pellicer. Altres,

amb certa visió històrica, van procurar que el seu treball quedés enregistrat de forma adequada. A la Documenta de Kassel l'any 1972, va irrompre l'hiperrealisme, i es va obrir un debat sobre el retorn a l'objectualisme, i el cicle dominant conceptual es va esquarterar.

De totes maneres, és important destacar que aquest període va iniciar un camí clarificador. Ens va ensenyar que, en qualsevol de les circumstàncies històriques, siguin conceptuoses o no, la comprensió general del pensament d'un artista és implícita en l'obra, les circumstàncies i les estratègies dels grups socials als quals representa. La formulació de l'art i la idea que els artistes han fet del món són part del contingut del seu treball. L'obra ja no tindrà el valor dels costos de producció; el valor serà generat per la plusvàlua que genera el moviment de les idees en els mitjans de comunicació. Aquesta nova forma d'entendre l'art va ser fruit del debat d'aquells anys. Va ser aleshores que vam perdre la innocència. Ara, aquesta és una condició indefugible. Per a dibuixar el perfil teòric d'un autor o d'una època cal que intervinguin tantes disciplines del pensament com sigui possible.

2.3 Art conceptual i iniciació personal.

L'activitat artística més significativa a Madrid la va protagonitzar el grup ZAJ. El pensament del grup partia en certa manera del zen. A l'època, la influència oriental va ser molt significativa; només cal recordar els casos d'Yves Klein o d'Antoni Tàpies. En la definició del nom del grup, J. Hidalgo va fer servir el mateix joc de paraules que Lao-Tse per a definir el Tao: "Què és zaj? zaj és zaj perquè zaj és no zaj".

El 1958, a la ciutat alemanya de Darmstadt, Juan Hidalgo i Walter Marchetti van conèixer John Cage. Aquesta trobada i les posteriors a Milà van fer possible que la producció musical dels dos components més importants del grup es decantés cap a les accions. El 1961 van fer *A letter for David Tudor* i *Música per a piano N° 2*. Aquestes



Aparato para vivir el espacio. *Sant Andreu de la Barca, 1975.* Amb la col.laboració de Jaume Coll; professor a qui sempre agrairé la manera de presentar el discurs creatiu.

són les *acciones pre-zaj*. El 1964 convoquen amb una postal una sèrie de persones per a transportar a peu un objecte de forma complexa que ells mateixos han fabricat. A partir d'aquest moment, les intervencions del grup són continuades i constitueixen un focus constant de provocació artística, com es va poder comprovar a l'exposició que es va muntar al Museo Centro de Arte Reina Sofia de Madrid el 1996.

A principis de 1971, es van promoure algunes experiències que recollien les propostes del artistes conceptuals internacionals. Nacho Criado fa accions molt lligades al body art, com *Anatomia del fang* o *Recorregut tou*. Alberto Corazón treballa en el disseny i alhora fa obres que són eminentment conceptuals com *Leer la imagen*, del 1972 i *documentos 74*. Ricardo Cristóbal es dedica al llibre d'artista i Francisco Pino és un dels representants més fidels de la poesia visual i, també, del llibre d'artista.

A Catalunya destaquen les obres inflables de J. Ponsatí, a Granollers, i al congrés ICSID d'Eivissa l'any 1972, l'exposició homenatge a B. Newmann de F. Abad, o l'exposició de Muntadas a la galeria Vandrés de Madrid. A la mateixa època, F. Torres aferma una obra eminentment minimalista, amb característiques conceptuals molt clares. X. Franquesa, S. Saura, Xavier Grau i Broto introdueixen un treball, també de caràcter minimalista i conceptuós, que es va anomenar "pintura pintura", i tenia influències del suport surface francès. L'any més decisiu per a l'art conceptual va ser el 1973 a Banyoles. En primer lloc, perquè es van clarificar certes postures respecte a "l'art concepte" i alguns artistes van definir les seves ideologies. La informació *Art concepte* a Banyoles va ser organitzada per A. Mercader que va ser el més actiu de tots els que hi van participar. El grup d'artistes que es va reunir a Banyoles va decidir que l'art conceptual espanyol havia de distanciar-se de l'internacional,

ateses les característiques especials de la política espanyola. A Banyoles van participar amb projectes, accions i xerrades F. Abad, J. Benito, A. Corazón, F. Garcia Sevilla, S. Marchant, A. Muntadas, C. Santos, L. Utrilla, O. López Pijuán, entre d'altres. Els documents que van emergir d'aquella trobada no van fer el pes a certes galeries i artistes, que van tenir una resposta desafortunada. Aquest va ser el cas d'Antoni Tàpies, que va respondre amb un document publicat a *La Vanguardia* el 14 de març de 1973, a la pàgina 13. Aquest article es va reproduir a *Polèmica A. Tàpies & grup conceptual espanyol*, Nueva lente, el novembre de 1974.

La mostra *Terra, aire, aigua i foc*, del 1973, va mostrar una coherència major, tant en els plantejaments del artistes com en l'àmbit de les obres, i va actuar com estímul per a fer trobades més sovint. A l'estiu, el mateix grup es va presentar a la Cinquena Universitat Catalana d'Estiu, a Prada i, posteriorment, a *Informacions d'art* a Terrassa. També va ser molt remarcable l'exposició que es va fer amb el títol de "Nuevos comportamientos artísticos" celebrada els mesos de febrer, març i abril de 1974, i organitzada pels instituts Alemany, Britànic i Italià de Madrid i Barcelona. Simón Manchan va coordinar el cicle i hi van participar, entre d'altres, W. Vostel, M. Merz i S. Brisley. La mostra va representar una oportunitat excel·lent per a consolidar les idees i donar cos històric a una època controvertida. Hi van ser presents A. Abad, J. Benito, Carbó, A. Muntades, A. Mercader, P. Portabella, A. Ribé, F. Torres, Finger-hut, Sales i C. Santos.

Luis Utrilla, a *Crónicas de la era conceptual*, deixa enregistrada una petita part d'aquest període important al nostre país. S'ha de dir, però, que a bona part del llibre recorda les seves aventures personals i els problemes afectius que en aquell marc conceptual es donaven. A considerar especialment per estudiar l'època; *Grup de Treball* d'Antoni Mercader i Pilar Parcerisas, 1999, i *Idees i actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya*.⁶

2.4 Alea Encuentros de Pamplona

Alea, Encuentros Pamplona, 1972 va ser l'esdeveniment artístic més important que es va donar a Espanya en la dècada dels setanta i el primer de certa consideració després de la guerra civil. En realitat, s'hauria de dir *El encuentro* del 1972, ja que se'n va celebrar una sola edició i va acabar amb una intervenció d'ETA, que havia interpretat que tot allò era cultura burgesa projectada des del poder franquista. L'organització va fer coincidir a la ciutat de Pamplona totes les disciplines de les arts, que van ocupar bona part dels edificis de certa consideració, públics i privats. En unes cúpules d'aire, construïdes per a l'ocasió, es va celebrar la inauguració de la trobada i es van instal·lar exposicions de poesia, vídeos i accions. El propòsit de la mostra era donar la impressió internacional que Espanya era un país modern, que obria les portes a la creativitat i que ho feia des d'una visió universal. Allà vam poder veure des del Txalaparta fins a la música de John Cage, del teatre del grup Kathakali a la marxa atlètica d'en Llimós. Teatre, música, cinema, escultura, pintura o accions van omplir la vida de la ciutat durant una setmana. El *Equipo Crónica* era present amb un personatge enigmàtic, fet de cartró, que et trobaves arreu, assegut al cinema, al frontó o a les cúpules, personatge sinistre que al·ludia, inequívocament, *als socials*, a la policia "secreta", que tothom sabia reconèixer. Lujan va instal·lar un circuit telefònic al Paseo Sarasate on els espectadors podien tenir una conversa amb diverses persones a la vegada.

El cinema experimental va ser un dels capítols més valuosos de les jornades. J. Aguirre, Boltansky, Buñuel, Man Ray i molts altres ens van mostrar un cinema fet per artistes plàstics, des de la llibertat i el desig de portar els mitjans tècnics més enllà d'on permetrien les estructures de poder. En l'escultura, la presència dels escultors bascos va ser aclaparadora amb Oteiza, Chillida, Ibarrola o Basterrechea. Oteiza va

presentar un conjunt dels apòstols que va esculpir per al monestir de Nuestra Señora de Aránzazu. De fet, es va generar una certa polèmica al voltant dels artistes que prenién les seves idees, com s'insinuava de Chillida. En aquest sentit, és de lectura recomanable el llibre de Oteiza, *La ley de los plágios*.

Durant el període de formació, vaig fer molts treballs que podien haver estat considerats com a obres; fotografies, accions, arquitectures de cartró que van morir a la classe d'escultura. L'època de l'art conceptual, el Land Art i, posteriorment, el Mail art, va ser a Catalunya justament la dels setanta. Els llibres d'artista van ser una de les activitats que em va agradar realitzar, sense el propòsit, però, de donar-la a conèixer. Fins i tot, a principis dels vuitanta, vaig fer de comissari espanyol per al llibre d'artista a la Fira Internacional del Llibre a Frankfurt.

Personalment, vaig seguir amb molt d'interès els treballs de Fina Miralles, Jordi Pablo, Àngels Ribé, Eugènia Balcells i Con-



Urnas para un continente latino. *Ceràmica, ferro, draps, i altres. Instal·lació al "camp d'aviació" de Valls. 1982 Mides variables. Col·laboren Isabel i Magda Borrull en dansa i Lluís Lligonya en vídeo.*

cha Jerez, entre d'altres. Les activitats de la sala Vinçon a Barcelona i *Alea, Encuentros Pamplona, 1972*, van ser el marc de part de les vivències que vaig poder compartir. He de dir, també, que a la Facultat de Belles Arts vaig connectar amb Jaume Coll i Joaquim Chacho. Ells van induir-me a seguir per territoris més reflexius, a la recerca d'un sentit èticament diferent del que es donava al món de les galeries. Des de la distància que el temps obliga, he de dir que em sembla que en la dinàmica dels esdeveniments tot ha quedat emboirat i confós, tinc la impressió de que podem haver estalviat moltes paraules. Ara, però, després de vint-i-cinc anys, crec que les coses no han estat malament. Aquells treballs eren als meus ulls el procés i no l'obra. Aquesta manera de treballar és justament la que proporciona sentit a la feina que estic realitzant.

Segurament induït per la necessitat de construir quelcom més sòlid, materialment parlant, sempre vaig pensar que aquelles accions i les coses que anàvem deixant eren provisionals. Havien de formar part d'una reflexió que trobaria el seu resultat en un suport diferent. Tot allò que s'exposava com a obra, pensava, era l'inici d'un procés que hauria de prendre forma en expressions i ordres diferents. Sens dubte, em vaig equivocar. La meva admiració per les cultures antigues, per allò durador, pels compromisos socials i per la definició d'un treball "sòlidament estructurat" no em va deixar veure que les imatges que produeix cada moment són realment les imatges que fan la història. L'època es va definir, i jo vaig voler concretar la feina a principis dels vuitanta.

L'època havia canviat, les noves figuracions expressionistes emergien amb la força de les joves generacions que les imposaven. Aquests joves, amb una ètica diferent a la que teníem els que ens vam formar als finals dels seixanta, ens van passar la mà per la cara i, tot prescindint de molts problemes morals relacionats amb el mercat de l'art, ens van donar una gran lliçó. Les idees del període anterior ja eren cremades i

calia encetar un pensament nou. Les activitats que duia en aquell període em van quedar gravades al moll de l'os. Jo ja tenia definit el camí i vaig continuar fent les coses segons els models que havia après. Les accions s'havien configurat en ideologia i vaig pensar que aquell era un bon mètode per estudiar i observar la realitat. En certa manera, aquell era el propòsit inicial, l'obra concepte era als ulls, era en la manera d'enfocar les coses, de conquerir territoris del pensament, de veure el món des de la significació interior i això comportava aprendre a renunciar.

De les mateixes reflexions al votant de la dualitat, els espais mínims i l'ou va sortir la sèrie de les urnes: recipients de ceràmica de terra refractària amb engalbes i intervenció d'òxids de ferro. *Urnas per a un continent llatí* va ser la recreació d'un cementiri, espai per a la mort, en el qual les urnes, de dissenys variats, eren instal·lades en suports de ferro a altures diferents. Urnes amb formes de banyes, d'ous, de ventres, de vagines, de carbasses, de llavors... Pintades en blanc i negre, tancades o amb petits forats que servien per a posar les cendres. Uns ferros de més de dos metres d'altura suportaven les urnes, i uns draps negres i blancs penjaven, creaven una escenografia. Altres peces eren instal·lades a mitja altura i d'altres a nivell del terra. Completaven la instal·lació uns gràfics, pedres pintades i algunes urnes sota terra.

Quan vaig fer l'espai d'urnes estava llegint García Márquez i Juan Rulfo; el simbolisme i la màgia d'aquests dos autors em van motivar molt. És segur que van deixar una nota especial en les obres d'aquella època, sobretot en l'especial atenció per la vida de personatges singulars extrets de la quotidianitat. També es pot sospitar la seva influència en l'ús simbòlic dels animals, especialment, la sardina, el gall i el brau.

La instal·lació va ser exposada per un dia, en un camp d'aviació abandonat des dels temps de la guerra civil a Valls. El Lluís Lligonya en va fer un vídeo amb la

intervenció de dues ballarines, la Magda Borrull i la Isabel Olesti. El treball tenia molt d'interès per a mi; l'espai d'urnes quedava ple d'incògnites, del silenci de les fites, les esteles, els cementiris de l'Afganistan, i els "páramos" de Juan Rulfo.

Abans de realitzar la instal·lació de les urnes havia fet *Tots la volien*, una sèrie de tòtems de fusta. Aquesta va ser la primera sèrie de treballs fets sobre la matèria directa, amb la intencionalitat de fer l'obra, objectes amb finalitats estètiques i no mers receptacles d'idees. Durant tota la dècada dels setanta, gairebé no havia fet escultures i la sèrie de fustes suposava una manera de passar a l'acció, d'intentar definir les experiències acumulades en aquells anys. La veritat és que vaig haver de començar de nou, l'obra tenia la seva pròpia dinàmica i les expressions havien d'estar lligades al valor del material. "Tots la volien" era una instal·lació de personatges tretts del repertori popular, dedicada a la memòria dels *Capricis* de Goya. Per sort, vaig trobar una sèrie de troncs d'alzina, auba i roure, i disposava ja de l'espai del taller, que acabava de construir-me a Castellvell. En la sèrie *Tots la volien* ja són presents les representacions de personatges i alguns animals; com he dit abans, Rulfo i García Márquez havien deixat el seu pòsit. He de dir que, amb la perspectiva del temps, aquell era un camí que vaig recórrer satisfet, però feliçment vaig abandonar després de la sèrie *Ángeles o destilación de animales invisibles*, feta en bronze i terminada el 1987. Entre les dues sèries es va fer *Señales en la piel*, 1984-86, realitzada amb pedra d'Agramunt, *Urnes per a un continent llatí*, 1984, amb fang refractari, draps i ferro. *Inanna*, 1982-83, amb bronze i *El Gallo de oro*, 1982-83, també en bronze.

2.5 Comunicació i força dèbil

De l'estada al paradís han sortit les idees sobre la persecució de la utopia o el viatge de tornada. Aquest espai pressentit ha estat pels artistes la font inesgotable, la matèria primigènia de la creació, un territori

mític d'on l'artista es nodria. Aquesta idea és encara el referent misteriós, la memòria sagrada que s'amaga a les fulles dels arbres, o a l'ombra de les coses. Ha estat el senyal viu, la presència del sagrat que ha donat la informació necessària per poetitzar els mites de la creació i d'una part important de la vida espiritual dels humans. A finals del segle XX, per alguns artistes el món encara és ple de significat animista; Josep Beuys n'és un bon exemple. Ell va fer escola en les creences sobre el valor espiritual de la natura i va realitzar obres que consistien exclusivament en la intervenció directa al bosc, sobretot en les replantacions, com és el cas de *7000 roures*. Beuys escriu en aquest sentit que:

(...) els arbres escolten el soroll del dolor del món. Quan el vent bufa, a dalt, al cim dels arbres bufa al mateix temps tota la substància que en el seu dolor ha portat els homes a sobre la terra. L'arbre de la vida constitueix avui el veritable signe de la intel·ligència universal. Els arbres són importants per a salvar la terra i, també, per a salvar l'ànima humana. 7

En els mites de la creació, es presentava el món com una realitat acabada i perfecta, on cada cosa tenia la seva funció i l'home jugava un paper central. La cultura moderna ha desplaçat el centre de gravetat cap a d'altres llocs i l'home ha quedat com una partícula insignificant, en un planeta



La caixa tancada i plena. Solivella, 2003 *Amnèsies del sol de la tarda i de la calor de la palla. Arquitectures mínimes.*

petit, d'un astre mitjà, en una galàxia entre milions. Ha estat tan forta la davallada de l'antic model, que definia la nostra posició a l'univers, que encara no hem superat el període d'incertesa, encara no hem pogut pair la idea que la nostra presència, el nostre destí no és dissenyat per ningú, que no hi ha cap mà acompanyant-nos, si no és la que veiem en el flux permanent de la natura. En l'orfanat i l'obertura de les idees, l'home es planteja encara la qüestió de l'origen i escorcolla els últims racons de la matèria. Allí, entre la presència furtiva de les partícules, intuïm les restes de la memòria del primer moment, les immanències amagades que afloren de forma subtil entre les nostres intuïcions.

Una llavor al terra conté la memòria oculta de la seva espècie i, també, la història de la matèria i la biologia. Història i realitat que viuen una dimensió temporal complexa: les dues esperen el seu moment per esdevenir realitat. Però la llavor també és la hipòtesi d'un arbre i el temps i les circumstàncies faran la resta. Si la terra és bona, la temperatura i el nivell d'humitat són els idonis, l'arbre s'esdevindrà realitat i construirà el seu espai, crearà la seva pròpia realitat i d'ell naixeran, en forma de llavors, les seves memòries, les seves hipòtesis, la seva història. Així passa amb els pensaments, segurament, les llavors de les idees són com l'aire que fecunda l'espai en primavera. Cal que el lilit de la cultura humana les cultivi al seu territori i acabi de donar-los forma, ja que aquest és el seu interès i la seva essència. La cultura s'alimenta i creix d'aquestes llavors abstractes en forma de pensaments. Si la societat, com la terra, no és preparada, les idees naixeran i moriran a l'instant: no hi haurà ningú que sàpiga transmetre el valor de la seva memòria.

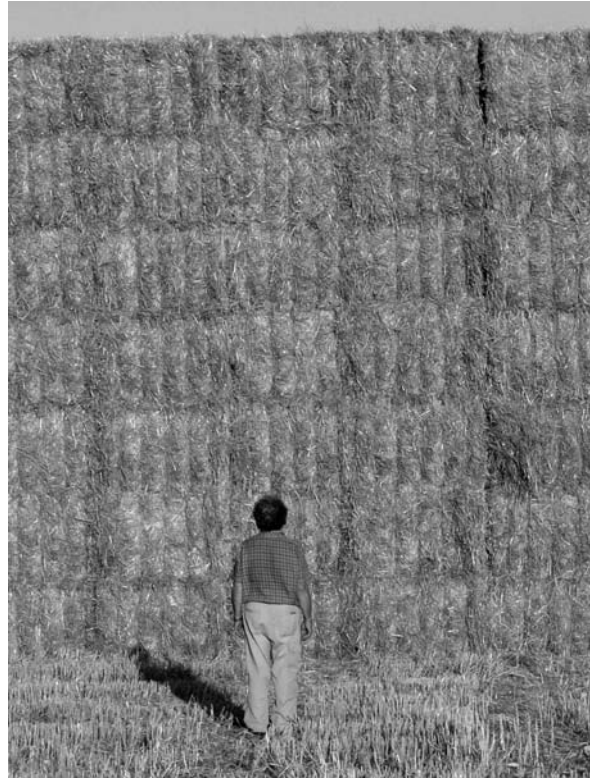
El pensament creatiu fa de mèdiu entre la realitat que sentim i aquella que pressentim; la cova buida s'omple de significat, crea un espectacle tan evident que no hi ha manera de sostreure's d'aquella presència. L'obra, portada per la mà hàbil de l'escultor, el pintor, el músic o el poeta talla la

fina membrana que ens separa de les coses, aquella que els sentits pressenten en una dimensió de baixa intensitat. L'artista talla o separa el vel d'Isis per mostrar-nos un estrat més profund d'allò que estem habituats a mirar i no veure, un món transparent i, de vegades, tenebrós. Aleshores ens adonem que aquella realitat ha estat sempre present davant nostre i que, veritablement, allò que ha canviat no són les obres, no és la natura, sinó les valoracions que ens en fem. Una realitat nova emergeix a la comprensió i l'altra s'esborra en el misteri, s'oculta darrera la mirada. Però totes dues ens porten als espais comuns d'una realitat que és submergida, que reclama una i altra vegada l'acció de noves lectures. L'esperit humà també s'amaga en la buidor de la cova, entre les presències inalterables de la pedra. En ell és present l'impuls natural que el condueix pel pendent sinuós dels sentits, són ells els que el porten a conviure íntimament amb la causa que ens posa en comunió amb la matèria. Sentir-se integrats amb el substrat general que ordena l'univers ha estat l'objectiu de totes les religions. La humanitat s'ha fet com és en transcendir-se ella mateixa i arribar a comunicar-se amb una pedra sense el propòsit de fer-ho. La realitat estètica presenta en cada nova circumstància un impuls misteriós que demana una lectura renovada del món, d'aquí el seu rerefons religiós.

La comunicació amb la matèria és un fet indiscutible; veiem com el sol ens alimenta d'energia cada dia i la terra, l'aigua, l'aire, les plantes i els animals formen una gran aliança de mútues dependències. Més important encara, cada dia que passa fem un intercanvi considerable de matèria amb el context en què vivim: menjar, veure, respirar... són maneres de comunicar-nos i sentir el seu missatge. Una aliança oculta fa possible l'estada de la vida a la terra i ha fet l'existència conscient en la reflexió humana. Un pacte que implica l'acció intel·ligent de la matèria i la necessitat d'evolucionar i crear tots els sistemes que són presents a la mirada. Tot això implica grans intercanvis de

comunicació, de transvasament d'informació, d'energia, de memòria implicada en les transformacions i de l'acció interactiva de matèria entre els diferents éssers. En aquest sentit, a les especulacions poètiques i filosòfiques, Teilhard de Charden en *El Fenomeno Humano*, 1938-40 i en *El corazón de la materia*, 1950, admet que la força que anima l'univers sencer, des de les partícules elementals fins a les galàxies, no conté matèria inerta. Afirmar que hi ha dues forces, l'energia ordinària, la que belluga les coses, com la vida que genera el riu al seu pas, i la força ascendent evolutiva, la que permet el millorament dels sistemes. Una força desconeguda que Spencer deia que operava en tot el cosmos i era l'encarregada de crear varietat, coherència, especialització o ordre. Segons Teilhard, la biosfera i la història de la humanitat serien els productes actuals de la força ascendent evolutiva, que actuaria com una mena de vector espiritual de l'energia. En aquesta línia de pensament es troba el vitalisme metafísic de Bergson, sobretot el que exposa a *L'evolució creadora*, 1907. La filosofia de Bergson es basa en una mena de corrent, un impuls que vitalitza (no se sap si és diví o no, encara ell i T. de Chardin són de militància cristiana, sembla que no li atribueixen cap voluntat ni finalitat predeterminada), que ordena i doblega la matèria inanimada. Diu que la humanitat és l'estat suprem de l'evolució de la matèria. És la manifestació més clara de la llibertat de l'impuls creador. La humanitat, sense haver cercat res, és la dipositora de la intel·ligència racional i està preparada per a exercir el domini total sobre la matèria inerta; al mateix temps, però, l'home és incapaç de comprendre els fenòmens de la seva vida.

La vida té voluntat de permanència i per això s'expressa en la matèria, s'instal·la en la seva trajectòria evolutiva amb la voluntat d'adaptar-se a totes les condicions possibles: com si el seu únic propòsit fos aguantar el pas del temps, ocupar l'espai de l'eternitat. El mòbil de la vida, o millor dit, la intel·ligència que mou els seus processos



El pensament; com un mirall. *Semblaven les muralles de Babilònia, però era Pamplona, 2003.*

d'adaptació, sembla que porta una dinàmica d'evolució paral·lela a la que porta la matèria. Mai sabrem si som un cúmul de cèl·lules organitzades per a crear una personalitat determinada, o bé, si elles, les cèl·lules, ens fan servir a nosaltres per a perpetuar-se a l'infinit. Aquesta és una ironia innocent, la d'un joc que ens pot semblar monòton, el de dividir-se per la meitat i fer còpies exactes d'ella mateixa. De tant en tant, però, la memòria de la cèl·lula s'altera i experimenta un canvi, un salt en una altra direcció, cau en una terra més fèrtil i les circumstàncies transformen la seva existència, la seva identitat. Com es veu, sembla que elles també tenen voluntat de permanència i, amb els canvis pertinents, assenyalen els rastres de la seva existència, la seva història. És possible que les cèl·lules es facin també la mateixa pregunta que nosaltres amb respecte de les molècules que les formen. Elles tampoc sabran mai si són una entitat independent o, pel contrari, si són l'efecte resultant de la voluntat de les molècules, i aquestes podrien plantejar-se la mateixa

pregunta en mirar-se el melic i trobar-hi àtoms. Així podríem viatjar fins les partícules més elementals i perdre'ns una i altra vegada en l'espai buit, on queda confosa la paraula i emergeix tota la realitat possible. Una vegada més, ens trobem en aquest espai de manifestacions permanents on el cicle de néixer i morir perd tot el sentit. Veiem com en ell la matèria tendeix a estructurar-se des de les formes més senzilles a les més complexes i el principi d'incertesa ens diu que tot és possible en un espai on el temps no té direcció, no dissenya cap destí. En aquest procés, el temps ens mostra la seva voluntat de permanència, la seva cara eterna i el seu escenari d'actuacions en el bressol de l'origen; allí, l'evolució creadora sempre es manifesta de manera constant i imprevisible. Un territori blanc, inquiet i infinit, carregat de memòria i d'energia, vomita el món que abans ha devorat. El món juga amb ell mateix i forma un remolí d'infinites repeticions, d'espivals creixents i decreixents i així, en la repetició, la matèria memoritza el seu esdeveniment i queda implicada i explicada en les seves transformacions. També la vida vol deixar senyals, rastres del seu saber, fites entre realitats, a la frontera, entre l'abans i el després, com si fossin conquestes de la intel·ligència que cerca la immortalitat en la còpia, en l'evolució, en l'eterna repetició i el canvi permanent per manifestar la voluntat de ser.

També en les obres d'art, l'acció del creador, la matèria que intervé i la intenció creadora queden com a memòria implicada, també en elles es manifesta una intel·ligència submergida i una voluntat de permanència i renovació. També en l'art cal fer salts al buit i cercar les terres fèrtils on pugui créixer l'esperit humà, on pugui trobar respostes diferents a situacions noves. Aquest és el cas del capgirat urinari de Marcel Duchamp, el quadre blanc sobre blanc de Malevitx o, en la conquesta de l'espai, la levitació d'Yves Klein... En l'acció i experimentació artística s'assenyalen les bifurcacions, les ruptures i les mutacions del llenguatge, els canvis conceptuals i en ells

es fan els camins de les idees que obren noves realitats, les hipòtesis de treball que aporten camps d'interpretació renovada. Són les formes que configuren les grans estètiques i la història del pensament, que queda gravada a la memòria, enriquida i disponible per a les properes creacions. Escriu Rafael Argullol a *Sabiduria de la Il·lusió, on descriu com els valors queden anul·lats per l'acció perversa del vertigen de les imatges.*

El arte del siglo XX ha experimentado el silencio, y nosotros vivimos en un tiempo en que esta experimentación ha sido ya realizada. La tela ha permanecido en blanco, el bailarín inmóvil y la música callada. La palabra ha sido comprimida hasta el punto de desaparecer en el sentimiento de impotencia.⁸

L'evolució creadora és un fet indubtable; el món va emergir d'una singularitat buida i ara es manifesta arreu la seva diversitat. Entre les seves produccions es troba l'home, el qual també experimenta el seu procés creador, el seu desplegament en el temps. Segurament hem evolucionat des de la distància d'un protozou primitiu, i hem arribat a tenir un pal a la mà i una sorpresa a la mirada per poder interrogar-nos què és el que fem aquí. Així hem pogut fer una ratlla al terra, un gargot a l'aire sense tenir cap altre objectiu que dibuixar o gravar en la pedra, o en l'aigua, els rastres del destí que sempre s'esdevé ple d'incertesa. D'una línia que representava una forma, una idea, un objecte, hem passat a mirar una tela blanca com la més sublim de les abstraccions. Hem renunciat al discurs per entrar en un nou territori de significacions i el no-res de l'origen, el caos primigeni flueix com una realitat que queda present a l'espai de la tela, ja sense signes en la pintura. Si abans calia comprendre les coses que es presentaven als sentits, ara cal presentar aquelles que són evidents al pensament i a la intuïció.

En l'art també són presents les forces evolutives ascendents i, encara que l'evolució estètica no sembli possible, els nivells de comunicació són sempre en la direcció d'una major sinèrgia, d'una epifania col·lectiva. En el fons de l'experiència estètica, ens sembla que estem sempre al mateix lloc, que cerquem el mateix objectiu i que en allò absolut que persegueix l'obra hi ha quelcom d'eternitat. Volem trobar en les hierofanies les significacions profundes de la vida, la paràlisi del temps i l'anul·lació de la seva perversitat. Sembla ser que, en el seu camí, l'art fa tombs per tornar al mateix lloc, que el camí d'anada és el mateix que el de tornada i l'aventura més reeixida és sempre aquella que ens porta a l'origen. Però no sempre és així, en l'art també es pren consciència de la complexitat del temps i del regust de la derrota. L'artista viu en carn pròpia la llei dels canvis, nota la capacitat creativa de cada instant i observa com les dinàmiques socials destrueixen en un instant allò que ha estat elaborant lentament. Ell sent el batec del món en les resolucions de l'obra, que marquen les vivències com una conquesta contra la mort, després, resten allí com el fruit d'una batalla, com un testimoni vital que s'ha materialitzat. Però el vertigen de les imatges que vomita el món transporta les seves creacions al territori de l'oblit, a la pura i simple ocultació.

De la mateixa manera que admirem el pensament exemplar d'alguns homes, ens veiem abocats a una gran frustració en no saber massa coses sobre el nostre pensament i el destí històric de la feina feta. Aquesta és la dialèctica que ens imposa la realitat quotidiana, aquí el temps actua de forma acumulativa i per tant augmenta la complexitat dels signes que desprèn; aquesta també és una prova de la seva capacitat creativa i alhora destructora. Com és que ell ens empeny a afirmar-nos i ens anihila a cada instant? Com és que ens demana deixar un testament en la terra batuda, seca i erma i després l'abandona en un territori emboirat? Testament que més tard veiem enverinat, contaminat per les

interpretacions interessades, manipulades i tergiversades. No podríem actuar des de l'oblit? ... des de l'amnèsia?... des de l'omissió total? Per què no sabem tallar el nus que ens comprimeix la gola i ocultar-lo en la més fosca de les galeries del pensament?

Res ens allibera ja de la soledat imposada per l'expulsió del paradís, per la pèrdua de la mirada innocent i per l'entrada violenta en la història. Un relat carregat de males arts, d'omissions, simulacres, ocultacions i amnèsies, un relat en el que molta gent queda fora de manera intencionada, però, no ens enganyem, totes les persones deixen el seu testimoni a la terra i la neuròtica presència de jo, la força hedonista d'algunes actituds quedarà oculta en el fang com queden les petjades del rodamón.

Està clar que l'home inquiet viu en el flux del temps i no es deixa seduir per la pau del prat. En el fons no l'interessa el paradís, no l'interessa la calma lenta de la natura ni el ritme silenciós de la muntanya. L'interessa l'aventura de l'últim horitzó, apropar-se amb la barca del pensament i coquetejar amb els límits, els físics i els espirituals. Allò que interessa a l'home creatiu és cremar-se els ulls en sortir el sol, consumir-se en l'aventura de cada dia, sentir-se viu a cada instant i, alhora, deixar alguna cosa fora del temps; tal vegada per fer-se la sensació que comparteix alguna cosa amb l'eternitat. Del riu, pren la metàfora del flux i el canvi i, en ocasions, un reflex cromàtic per la poesia que il·lustra la seva realitat. De les seves aigües, el poeta pesca la memòria del seu origen, el símbol de la fertilitat, la puresa i la transparència. Però la imatge del poeta és ara maculada i bruta, ja que ha perdut la innocència i cerca incansablement la porta de la història. Així, confirmada la malaltia de Narcís, l'home esmicola la metàfora i la seva bellesa, i l'amaga a l'últim racó, l'oculta més enllà del món visible; les veritats estètiques queden encallades a les platges de l'oblit. Del temps que encadena cadascun dels instants, pren la tremolor subtil que inunda la vida de melangia i també una consciència

d'allò efímer en les produccions creatives, accions adormides que passen seguidament a l'oblit sense rastres i, en el pitjor dels casos, al magatzem d'un museu, on rebran una mort lenta i solitària.

2.6 El flux de la realitat

La realitat, la imatge d'allò que veiem a cada segon, està sotmesa a contínues transformacions. De fet, encara que aquestes són imperceptibles, l'estructura molecular dels sòlids està en moviment continu. En els materials menys sòlids, aquesta mobilitat és perceptible, com és el cas de l'aigua, el vent i els canvis cíclics de la natura. D'aquest moviment, d'aquest succeir i continu esdeveniment, experimentem la fenomenologia del temps. Així doncs, la realitat és com les imatges que formem als núvols, on podem veure davant nostre com estan sotmesos a metamorfosis i esdevenen contínuament formes noves. En aquestes circumstàncies, el pensament juga, participa i, de vegades, formula les imatges abans que siguin dibuixades; és a dir, fa les seves creacions on no hi ha altra cosa que molècules d'aigua. El pensament queda configurat per aquestes presències vaporoses, per aquestes insinuacions que agafen cos teòric i passen a formar part important de la realitat humana.

El temps desgasta la vida. Llavors ens adonem que l'arbre es fa vell, que el fruit que produeix no té la força d'altres èpoques, o bé veiem com el dibuix que vam fer a la platja o a l'escorça de l'arbre s'esborra lentament. Tot canvia amb l'acció de l'aigua i del vent, la flama del sol i el fred de la nit. El creixement de les plantes assenyala una dimensió bifurcada de la realitat i la mort sempre és el final del trajecte. El dibuix no torna enrera però esperem, anem a la platja, any rera any, amb l'esperança de trobar-lo reconstruït... ara tan sols és un record amagat a la memòria, potser també una presència oculta a la sorra de la platja.

En el cas de l'escorça de l'arbre, el procés és més lent, han de passar uns quants anys abans que el nom de l'estimada sigui engolit dins la fusta i quedi implicat en la història de l'arbre. Mentre passa el temps, la ferida a la pell va transformant-se o, millor dit, aquestes transformacions són el temps que queda imprès al cor de la fusta. L'escorça mostra l'acció de la natura i, de forma imperceptible, esborra el missatge; això no obstant, alguna cosa ha fet variar subtilment el cicle del seu destí, com en l'efecte papallona, que ens va transmetre Lorenz. L'arbre va rebre un tall amorós que va desencadenar conseqüències imprevisibles a la seva vida. La carícia gravada a la pell també va modificar el seu destí. El dibuix a la platja es va esborrar quasi a l'instant i el nom a l'arbre tan sols és memòria amagada, oculta en la seva escorça, en la seva història. El passat ja no existeix ni en la platja, ni en l'arbre, tan sols queda la seva memòria. En el cas de l'art, concretament a les ocultacions, la seva cendra descansa amagada, introduïda en tubs de coure a l'espera de futures variacions, de revelacions posteriors. Aquesta és una realitat indefugible, a la fi, només som memòria amagada, oculta entre les fissures del present. A la primavera ens adonem d'una realitat que dormia a la natura: els arbres es vesteixen ràpidament i en uns quants dies el paisatge es presenta amb una vitalitat que contagia l'esperit humà. Cada segon deixa una realitat enrera, mostra una imatge nova que té uns perfils previsibles però alhora plens d'incertesa. La direcció és clara, formarem part de la memòria en la natura, serem cendra de cendres, el pensament i la cultura és l'acumulació continuada de les runes del temps. Però no cal preocupar-se gaire, allí on acaba una història humana una de nova inicia el seu trajecte, la qual pot ser tan o més apassionant que la que vivim ara.

El cos humà està habituat a conèixer els cicles anuals i sent la floració de la natura com quelcom de nou al seu interior. En les seves *performances* biològiques s'ha

gravat un missatge que l'uneix a la resta de les coses, com la matèria s'uneix en estructures complexes, com les molècules a les cèl·lules i aquestes als òrgans que formen la vida i el mecanisme del seu cos. El món sembla que és cíclic, cooperatiu i divers en el temps, i l'inconscient s'ha configurat segons aquesta imatge. La roda de Samsara no té ni començament ni final, però ha quedat gravada la imatge de l'origen i el pressentiment del final en totes les escales del trajecte. En aquest encadenament infinit d'efectes i causes, fixem una part molt important de la realitat, l'obra que ens fa ser testimonis d'una època, registres d'un testament que cal interpretar.

Atenent-nos a aquesta idea, la història és una narració novel·lada, motivada per la interpretació d'alguns esdeveniments, i construïda en funció dels interessos i esdeveniments de cada moment. La història és una realitat envasada al buit i a l'espera de ser interpretada, com les figures que es formen als núvols. Les imatges de vapor configuren pensament de la mateixa solidesa que aquelles d'acer i ferro forjat, l'energia esdevé matèria i pensament, i tots dos intercanvien informació. La història com a relat d'allò que ha passat és una construcció de la ment, amb respostes puntuals que anem deixant en forma de documents; presències d'un temps que ja hem consumit i que tan sols queda als racons del pensament. Les obres, com a presències del temps, tenen la qualitat de portar-nos, per un instant, d'una realitat a una altra, del present a l'eternitat. L'art sembla que persegueix aquest objectiu, però tan sols en ocasions aconseguix el propòsit. Fracàs del pensament que opera en aquest costat de la vida i espera un instant de reconciliació amb el món. Allò que l'art fa és portar l'home de la realitat física a la mental, de les frustracions de la quotidianitat a l'espai infinit de l'esperit.

2.7 Memòria implicada o dinàmica de la matèria

Tot allò que neix ha de morir. Al mateix temps, una vegada nascut, tot té una voluntat de permanència i deixa testimonis de la seva estada. En aquesta lluita ens adonem de la importància dels canvis, de la dimensió oculta que trobem en el buit del pensament i en el de les escultures. On és la causa que ha fet possible la nostra presència aquí? On és el lloc on van els pensaments després de la mort? Ha estat l'atzar i res més el que ha fet possible escriure aquestes paraules? Si les mateixes paraules les amago en una urna de pedra, sense que ningú tingui coneixement de la seva existència, seran igualment realitat? Té memòria una pedra? -Sí que la té! Aquesta és la primera fase de la història, la de la matèria. Si no és així, per què exclama un gemec abans de trencar-se en dues i ens revela el seu secret gelosament guardat durant milions d'anys, per què esdevé sorra i tornarà a formar-se en pedra?- Al final d'aquest escrit parlaré del cant de les pedres i de la memòria de l'aigua, dues peces que defineixen molt bé la presència de la realitat estètica.

A l'aigua es va formar la vida, com ja va afirmar Tales i va confirmar més tard la biologia moderna. Ara, amb els estudis de laboratori, amb les investigacions sobre l'origen de la vida, es pot veure clarament com, en el procés de fecundació d'un òvul, es recuperen i creen les condicions mediambientals del primer moment, com es crea el mar primigeni, un escenari exactament igual al que existia milions d'anys enrera, amb les mateixes concentracions de sals i àcids, quan es van formar els primers organismes vius, els protozous, que al seu torn presenten una semblança considerable a l'òvul fecundat. També aquí veiem com es manifesta la memòria de la matèria i els processos queden impresos en cadascuna de les etapes que experimenta; l'aigua conserva íntegrament la seva identitat i el seu esperit a

les plantes i als éssers que neixen del seu llit primigeni. L'aigua fecunda la ribera, es transforma en riu, en planta, en flor, en perfum, en poesia, en forma escultòrica quan esmola la pedra de la muntanya i la baixa arrodonida al pla, i al final del trajecte en sorra. El temps fa de pacient escultor i grava en la seva superfície tots els senyals del viatge. En l'aigua diposito ara la confiança quan escric paraules de consol, quan escric sobre la seva superfície, quan presento la pregària d'un arbre i la deixo vessar entre la seva substància.

De la mateixa manera descrita en els processos anteriors, prefereixo pensar que el buit de la matèria, on es mouen les partícules elementals, també recull els missatges humans, els de la cultura. Crec que en aquell misteriós espai també hi intervé la voluntat; no només en l'àmbit físic, on la pura observació, com van demostrar Bohr i Heisenberg, modifica les presències de les partícules, sinó també en un sentit ètic i estètic, ja que la mirada projecta intenció i consciència a sobre d'allò que mira. La intervenció es produeix, com a mínim, a nivell conceptual i les repercussions són sempre humanes, ja que la matèria és indiferent a les preocupacions humanes.

Les petites causes es poden esdevenir en grans efectes i defectes. Tornem a Lorenz amb la seva força dèbil i als lligams invisibles. En el seu cas aplicat a la impossibilitat de predir el temps meteorològic amb precisió i, per extensió, a les intervencions imperceptibles que causen grans canvis en els sistemes no lineals, Lorenz va demostrar que el futur mai es podria escriure donant sentit matemàtic a la noció de caos. L'efecte papallona va operar com un efecte de grans repercussions i, ben aviat, va alterar l'imaginari col·lectiu: tothom en parlava, les al·lèrgies eren la causa d'una insignificant quantitat de pol·len, les accions humanes podien canviar de signe com a conseqüència d'una interferència imperceptible. L'efecte d'una petita perturbació al Bra-



Muros de paja vieja, Pamplona 1982

sil, la giravolta d'una papallona, pot causar un huracà a Texas. Aquest és l'efecte multiplicador que s'esdevé en els sistemes no lineals que són els que regeixen la realitat, des de la borsa al disseny de sortides d'emergència d'un cinema, el vol d'un esbart d'estornells, o l'èxit d'un artista. El futur no podem escriure'l, el passat és el que queda ocult entre les pedres.

Sobre la memòria de la matèria vaig fer un projecte per al desert de la Serena, *Biblioteca la Serena*, una ocultació que considerava llibres d'història les pissarres amagades d'aquell vast territori. Les pedres que emergien del terra eren esmolades pel vent i la pluja i formaven agrupacions agressives que la gent anomena *Dientes de perro*. Vaig endur-me'n una petita pedra llarga i plana, on podia contemplar totes les fulles que el temps havia escrit de manera sinuosa. El color, la textura i les restes minerals que presentava eren la part física visible, però allò significatiu restava al seu interior: com qualsevol llibre, el contingut esperava a ser desvetllat i no era possible fer-ho sense destruir l'obra. Sembla que la realitat se'ns mostra com quelcom d'incomprensible, o bé, els suports per a la seva comprensió són a l'interior de la pedra de pissarra, collats en el no-res, en la cara oculta del món.

En una roca de pissarra la realitat queda oculta en forma de llibre i allí podem obviar la qualitat transformadora i instantània de la matèria, la substància inaprehensible del temps, allò immesurable de l'espai. Al

mateix temps, però, podem comprovar com tot queda plegat al seu interior, com les paraules escrites a *El libro de arena* de J. L. Borges. En aquesta visió del món, a escales que són fora de l'experiència humana, ens hem d'adaptar a viure, i en la seva mobilitat, en els seus canvis, hem de trobar el nostre lloc. Després de Déu, després de la història novel·lada i plena d'omissions, habituats a la incertesa que provoca allò incompreensible del món, poc a poc ens acostem a la dinàmica de la matèria o a la seva memòria implicada.

La mecànica de la matèria té comportaments misteriosos que troben una semblança directa amb el subconscient humà, però de moment és difícil trobar la causa de la similitud. Potser, per tot plegat no hi ha causes ni efectes, i tot és comprès en la mateixa ona d'esdeveniments que es formulen en les nostres observacions, desitjoses i afamades de trobar un sentit a la nostra vida. Ara ens estem apropant a les imatges de vapor, als pensaments que emergeixen de l'aigua. Sembla que la realitat, com deia Cioran, "se'ns mostra com quelcom d'incompreensible, o bé, els suports per a la seva comprensió són collats al no res". Ara sí que no podem obviar la qualitat transformadora i instantània del temps, la seva acció indefugible, allò immesurable de l'espai. En aquesta visió del món a dimensions que són fora de l'experiència humana, ens hem d'adaptar a viure en el proper mil·lenni, en la seva mobilitat, en els seus canvis i paradoxes. Després de Déu, aquí hem de trobar lloc i acomodar-nos en el canvi, en l'acció de les forces dèbils. Després de la història, la que entenem de forma novel·lada, plena d'omissions i deformacions, la que ens situa fora del paradís, ens hem d'habituar a la pèrdua de la història mateixa, però també del paradís. Aquí, en la incertesa, ens hem de fer un lloc en allò incompreensible del món, fins arribar a la conclusió que tan sols som matèria interferida pel temps. Algun dia trobarem el sistema per fer lectura dels seus simulacres i podrem mirar a l'altre costat d'aquesta



Túmulo de los susurros. *Si un día de sol pogués mirar-se en ella. Les pedres canten i la terra queda plana. Fraga, 1975. Fotografia, 2004.*

realitat mediàtica, podrem llegir la textura uniforme de la immensitat i comunicar-nos amb una pedra de la forma més col·loquial. Llavors, pot ser podrem gaudir del temps que ara és emmagatzemat en els tubs de coure d'algunes escultures de la sèrie *Ocultacions*.

Amb la cultura de l'oci, l'home té cada vegada més temps per atendre la màxima dèlfica i tenir cura d'un mateix. Aquesta mirada cap la recerca d'un nou sentit de la vida s'està dirigint des de totes les disciplines. Una mirada que pot revelar moltes de les qüestions humanes, moltes de les seves angoixes i misteris, però em temo que no els revelarà tots i, sobretot, no deixarà gens clar el sentit de la vida. És possible que la resposta sobre el destí sigui sorprenent, la vida no n'ha de tenir necessàriament, no tenim una encomanda determinada, no som els hereus de la terra. És molt possible que en realitat siguem un dels molts programes que la matèria i la vida han triat per a prendre consciència d'elles mateixes. O potser, la vida s'ha esdevingut perquè era possible, o pel potencial creatiu del temps, pels seus incansables jocs de combinatòria. Al final d'aquest escrit presentaré un projecte sobre l'alè de Pascual Duarte i la biblioteca la Serena, dues peces que estan relacionades amb la idea del temps.

2.8 L'esperit ocult del temps

Viure el present, captar la vibració de l'instant i la successió del temps que no es pot aturar, és una realitat apassionant i difícil,

a la qual ens veiem abocats obligadament. El present és com un flux continu a la ment, com una pantalla de cinema on les imatges són projectades amb seqüències triades a l'atzar, seqüències que canvien constantment i porten un ritme variable, unes vegades és ràpid i d'altres lent, i sembla que no hi ha voluntat ni objectiu en el seu ordre. De vegades, el pensament és il·luminat amb les idees i els senyals del passat; llavors tenim la sensació que aquells moments són encara amb nosaltres, que el temps es doblega a la memòria o que és reversible com un mitjà. En altres ocasions, fem projeccions personals cap al futur, accions que queden enregistrades en les il·lusions, en els projectes i en les hipòtesis. També aquí ens sembla que el futur és ara, que el temps és pot modelar, que és una substància en la que el pensament navega lliurement i va a voluntat d'una realitat a l'altra amb la rapidesa que proposen les conjugacions verbals. Tot això és un efecte il·lusori de la paraula, una altra forma de presentar les seves perversions, una manera subtil d'alterar la substància de les coses. El temps, la realitat, és en el flux de l'instant que deixa els seus senyals a la memòria de les coses, com un esperit que es doblega una i altra vegada fins a l'infinit i s'amaga entre misteris, com una substància transparent que emet una flaire d'eternitat.

El temps modifica la realitat a cada segon, la imatge d'allò que veiem, sembla estàtica, però és sotmesa a contínues transformacions. De fet, encara que aquestes són imperceptibles, en els materials sòlids, l'estructura molecular també és en continu moviment. D'aquest moviment, de l'esdeveniment continu de les coses, d'aquest succeir d'imatges que es manifesta al món de les idees i percepcions, experimentem el flux del temps, la seva direcció cap el futur, les catàstrofes que comporta i les creacions que produeix. Així doncs, el riu sempre canviant d'Heràclit, el riu que mai presenta la mateixa cara, és com una realitat formada amb imatges de vapor, una massa caòtica i aleatòria que es

va ordenant lentament a la memòria. Igual que els núvols prenen formes capritxoses, experimenten metamorfosis inesperades i esdevenen figuracions noves, veiem com tot es transforma en una dansa contínua que mai torna enrere. Més tard veiem que el cercle no és tancat, o bé que hi ha d'altres cercles més grans encara. Ens adonem que l'arbre es fa vell, que el seu fruit no té la força d'altres temps, o bé veiem com el dibuix que vam fer a la platja s'esborra amb el pas de l'aigua o amb l'acció del vent. La imatge gravada a la sorra no torna enrere i esperem, tornem al lloc any rera any amb l'esperança de trobar-la reconstruïda. Al final ens adonem que el temps té una direcció, que no tornarem a veure mai més l'obra reconstruïda, que les fruites de l'arbre ja són memòria i les paraules dites en aquelles circumstàncies ressonen, fugisseres, plenes de melangia. El passat ja no existeix, tan sols ens queda el record de la cendra, i de la cendra volem construir el present amb els bocins que queden dispersos arreu. Gombrich escriu sobre la idea d'història, sobre la necessitat de trobar una raó per existir, una excusa per pensar que la vida té un sentit. La història és un relat que construïm per justificar la nostra realitat en el present i ordenar-la en el succeir dels temps. En aquestes circumstàncies, el pensament juga, participa i, de vegades, formula les imatges abans que estiguin dibuixades, és a dir, el pensament fa les seves creacions i pensant sobre elles construeix la realitat mental, la que ja és possible pensar.

Per sentir les vibracions del canvi permanent, el batec del cor de l'instant, cal rebre en la pell la intensa emoció, el senyal dèbil de la seva memòria, com si fos la irradiació d'una substància fòssil que es comunica directament amb allò que som, matèria corpresa i esberlada. Sobre tot, cal sentir espiritualment com encara bateguen en nosaltres les eternes melangies del passat: hem de pensar, llavors, que la realitat estètica es comunica al marge de la voluntat humana i que allò religiós que reclama el misteri es fa present com la

recuperació d'alguna cosa perduda. L'emoció que rep l'experiència humana és la prova que aquesta qualitat espiritual existeix amb moltes cares diferents i que el seu enigma es deu al caràcter transvestit de



Arquitectures mínimes. Montblanc, 2003. Memòries efímeres, caixa antropomorfa. Acció amb Judit González.

l'enyorança, de la necessitat de trobar la pàtria mítica, que pren forma i alè espiritual en l'obra d'art.

La proposta de recollir l'esperit del temps, de guardar l'alè de la natura, és part del treball que en els últims anys estic realitzant sobre les ocultacions, concretament sobre la presència de les hierofanies, el sagrat "amagat" entre les coses profanes. Aquestes vibracions també les he anomenat les forces dèbils, els udols silenciosos que emet la natura i que ressonen com una campana en la consciència humana. Pensem que ja no cal considerar l'animisme ni les fonts del misteri; tothom pot observar com la vida d'un arbre queda ressentida, igual que la d'una persona, quan l'afecta una ferida greu. Ho he comprovat personalment, ha estat una experiència important i dolorosa.

Darrerament he après a conduir una pala excavadora no articulada. La portava entre els pins per fer camins i llocs on instal·lar les escultures. Són moltes les nafres que he causat amb la meua activitat i molts el arbres que se n'han ressentit. Després de les lesions, he fet fotografies de com les fractures anaven guarint-se poc a poc, però els senyals sempre queden sota la vida que empeny: l'arbre es recupera i estira amb força de la pell fins a tancar-la. Les ressonàncies porten memòria reparadora i naveguen arreu com una boira benèfica que es comunica en una direcció espiritual que l'home interpreta i varia de significat segons els imaginaris del moment.

Les immanències ocultes i l'ordre implicat en la matèria, del que parla David Bohm, respiren eternitat arreu, desprenen el seu enigma en forma d'irradiació subtil, percepció que fins ara s'han interpretat com l'omnipresència d'una entitat espiritual. Qui no ha sentit el batec del cor de la muntanya? qui no ha recollit un còdol de riu i l'ha acariciat com Aladí a l'espera d'un succés extraordinari? La presència misteriosa que d'ella emergeix és una realitat per a tothom i també d'ella es desprenen i purifiquen els sentiments més passionats. Prescindint de

tota fantasia i centrant els motius que ens uneixen a la naturalesa profunda de les coses, ara, en un espai al·legòric, m'he animat a fer una acció efímera i oculta. Entre la poesia i el somni, entre la realitat i la hipòtesi, em permeto la llibertat d'ocultar en un tub de coure la força dèbil que emana d'una pedrera, atrapo en el buit de l'obra l'esperit del temps. Sobre l'acció del temps s'ha parlat molt i sempre ha estat un dels motius importants per la creació, però sobre el que queda imprès i ocult a la memòria de les coses, encara hi ha un treball apassionant a fer. Captar les subtils vibracions del temps com si es tractés d'una substància que resta impresa, submergida en la memòria de les coses, implica certa dificultat i crea un perillós marge per a la fantasia, però és un dels camins apassionants en la reflexió estètica. Per avançar en aquesta direcció, cal seguir els rastres que han quedat gravats a la natura i descobrir, des de la intuïció, la llum que s'amaga al seu interior. L'art és el llenguatge de la natura que pren forma en la conducta humana, que s'expressa amb les evidències de la realitat estètica i que ajuda a transformar la consciència humana amb la veritat de les seves propostes.

Com va dir Ilya Prigogine, el temps és allò que queda imprès a la matèria i la vida és això, la successió d'instantos que s'han inscrit, s'han memoritzat en els éssers vius i les coses. Aquest concepte, el mateix Prigogine el fa extensible a les expressions artístiques. El temps ha quedat enregistrat en la pedra de la muntanya, en les voreres d'un riu, en l'estructura d'un arbre i en la inèrcia de l'aire. Podríem dir que queda imprès arreu, també a l'experiència estètica. La realitat de cada instant va enregistrant-se i forma un equipatge cultural per mitjà de les obres, de les accions i seduccions. La libido del temps excita la vida i també la cultura i, així, acumula lentament les pàgines vives de la història. Conscient d'aquesta qualitat furtiva, destructiva i constructora de les seves *performances*, l'home s'afanya a

crear memòria, en deixar registres permanents i universals de les seves conclusions. Em pregunto si no serà així en tots els sistemes, si no serà la mateixa acció que fa l'arbre, el riu, o qualsevol animal. El temps és present en la força dèbil, en la memòria impresa en la matèria i ens invita a mirar la cara oculta de les coses de forma directa. Ens hauríem de sentir satisfets tan sols pel fet d'experimentar vivències cada dia, per poder mirar l'ànima que batega a l'interior d'una cova, per sentir com les veus han quedat enregistrades entre les ones de l'aire.

El temps com a fenomen es comporta de manera fugissera per a la percepció humana. No obstant això, l'ingeni humà ha fabricat rellotges atòmics per apropar l'exactitud del temps als mecanismes de precisió que l'home necessita ara. Els canvis que es donen a escala nuclear són ja els mecanismes de la comunicació, els sistemes informàtics, l'astronàutica i l'emissió per satèl·lit. Tots aquests mecanismes necessiten la precisió que es dóna en els canvis de la matèria. El propòsit d'aquest text, però, no és parlar de la mida del temps, ni de les seves aplicacions. La intenció és fer una interpretació estètica de les seves presències, de les seves ocultacions. No faran mal, però, unes paraules sobre la direcció del temps i la seva evolució.

La realitat de cada instant va enregistrant-se i formant un equipatge cultural per mitjà de les obres, de les accions i seduccions. La libido del temps excita la vida i la cultura, i així acumula les pàgines vives de la història. L'art és una de les seves *performances*, la forma més directa de construir el present, de marcar els territoris de les idees i de definir les lluites espirituals de les persones. L'art és l'activitat que construeix la realitat des de l'experiència viva de l'instant, és la disciplina humana que obliga a prendre consciència de la vivència directa i instantània del temps.

2.9 El temps creador

El temps és un bon arxiver, deixa les seves petjades impreses entre les coses i també sobre la textura buida de la matèria. Així, d'una manera diversificada, crea l'espai de la ment i aquesta cultiva les seves pròpies construccions i il·lusions. Per mitjà de la ciència, de l'aportació de l'art i la reflexió estètica, el pensament elabora una gnosi per comprendre la realitat i crear un univers mental, un model que configura un referent temporal del saber. Les imatges de vapor, aquelles que emergeixen del caos i presenten un món de realitats incomprensibles a la raó, en pensar-les, en il·luminar-les amb la mirada, el temps i el valor que proporciona l'experiència, esdevenen sòlides, clares i comprensibles.

Probabilitat, entropia, intel·ligència, diversitat, caos i voluntat, aquestes semblen ser les qualitats universals que suren sobre les preguntes; són conceptes que esmicolen la idea d'un univers estàtic i contradiuen la idea d'una finalitat de l'univers i d'un destí. El món no té un destí ni és fet per a ser comprès, som els humans que mirem i proporcionem un sentit i un destí a les fuites incontrolables de la natura. Accions que neguen les paraules de Einstein: "Dios no juega a los dados con el universo". Segons la interpretació de Copenhaguen, l'univers sencer és una partida de daus, d'atzar i d'incertesa. La probabilitat ens instal·la en un temps de possibilitats que ha de venir, ens comprimeix entre l'atzar i la necessitat com va senyalar Jacques Monod. El temps actua per tot arreu, ens vomita en el caos i la incertesa, el temps és creador d'instantis, de matèria, d'idees, d'ordre i desordre. Va semblant la seva llavor, ens senyala pistes que ens parlen del retorn a l'origen, ens mostra les aures calentes i les forces dèbils, la memòria plegada i desplegada que presenta tot allò que veiem. En aquesta lluita d'atzar, de liquidació i permanència, ens adonem de la importància dels canvis i de la dimensió misteriosa de la realitat que trobem de forma violenta en la foscor del pensament, en el sempre fonedís joc del

món. Aquestes situacions extremes de l'ànima humana són les que reclamen una atenció espiritual i són les que cerquen una manera d'expressar allò que la natura presenta de manera sinuosa, la realitat estètica.

Segurament, per trobar una relació directa entre les impressions i sensacions que es reben de la natura, les forces ascendents evolutives i aquelles que emanen de l'obra d'art, caldria fer un treball d'investigació més ampli que el que puc arribar a fer en aquest apartat. No obstant això, crec que n'hi haurà prou si anoto algunes idees que deixen apuntat el propòsit: fer una reflexió estètica sobre les forces dèbils de la natura des de la pràctica de l'art. De fet, les ocultacions van en aquesta direcció. Són presentacions (en un lloc inaccessible) de matèria en caixes tancades. Matèria conceptual en estat especial, en situació de provocar una ruptura en el procés creatiu i en la credibilitat del llenguatge. Matèria que crea situacions en espais determinats, que són incomprensibles i, fins i tot, intolerables a la llum de la raó lògica. Tota la sèrie és una reflexió estètica sobre la realitat de la natura i les contradiccions de la cultura. El fet d'ocultar, d'implicar el temps com un mecanisme que desplega signes incontrolables, és un joc irònic que porta implícit el fet de renunciar a presentar. Fer fonedís el perfume de l'aigua, de la terra o de l'aire; ocultar l'esperit del temps o l'impuls creador que emana de la muntanya, tot una quimera que queda reconduïda a l'interior de les capsas. Fer amagatalls per exposar les idees i les accions amb la voluntat de comunicar-les a un nivell més profund és un consol de pregàries. Aquests perfums esperen eternament a ser revelats: guardats en caixes de coure o de bronze, dormen a l'ombra i això proporciona la seguretat que tot no és perdut. Allí queda la paraula com si es tractés de les cendres de la història, i aleshores entra en joc la interpretació, la imaginació d'un passat subtilment amagat entre signes, entre records, entre misteris, com els que emanaven de la cavitat en la muntanya. En aquesta realitat misteriosa, la

que revela la matèria i transforma la natura, és on queda presentat *L'anell de pedra*. És també la que queda gravada en una experiència personal perdurable i és on queda situada l'acció estètica. El fet de sentir una pedra clavada al terra, observar com ordena el caos al seu voltant, copsar la sensació d'immensitat que produeix la llunyania de l'horitzó, les ones del mar, la línia terminal, el perfil del desert o la serenitat d'un rostoll de blat als camps de Navarra, d'Aragó, de Castella o a les terres de Lleida i Tarragona. Allí els turons suaus són ocupats per arquitectures de palla, muralles de Babilonia daurades i càlides, tombes de silenci unides al temps circular; cada estiu tornen al paisatge com les plantes tornen en primavera.

El cercle del temps mai és tancat, o bé encara n'hi ha d'altres possibles, geometries més grans i més petites. Hi ha molts exemples de la seva presència en l'acció de la vida. Un etern circuit de noves floracions ens recorda que hi ha alguna cosa infinita a la natura; aquí és clarament manifest l'impuls creador de Teilhard de Chardin. També el cos i el pensament està habituat a conèixer els cicles anuals, del dia i la nit, també sentim florir quelcom de nou a l'interior de nosaltres en veure de cada albada el gran espectacle del seu naixement. El món ens presenta una lectura circular i el temps també sembla que n'és. L'inconscient s'ha configurat segons aquesta imatge sense fi, la vida i la mort també són encadenades com les primaveres i les tardors. Però en realitat mai tornem enrere, el cercle deu ser com la banda de Moebius, dintre i fora, oberta i tancada, finita infinita, instantània i eterna.

Sí, els cercles del temps deuen tenir una fissura que, com en els jocs malabars, traspasa la percepció. Els cercles s'articulen els uns amb els altres i aquells amb d'altres, i així formen una eternitat encadenada. Sempre figures, models del temps, anelles del present, dinàmiques creatives que són aturades, acumulades a la memòria i formen a la ment l'espectacle del món.

Crec que la roda del temps és oberta encara, no pas com la de Samsara, que és tancada i ens porta a l'eterna repetició, a l'etern retorn que mortificava tant Nietzsche, terror ficat al moll de l'ós, obsessió fins a la malaltia. El temps ha estat una font inesgotable de motivacions. També Milan Kundera en deixa el senyal a *La insoportable levedad del ser* on es llegeix que "si el temps es repetís infinitament quedaríem clavats a l'eternitat com Jesús a la creu".

Tampoc sembla vàlid el model de la serp Jainista, serp que es mossega la cua i ens mostra el rostre avorrit fins al tedi de la immortalitat. En realitat, el que fa la serp és menjar-se, es cruspeix tota sola, no pas com Cronos, que es menja els seus fills, els seus productes. Ella, la serp com símbol de la immortalitat, és egòfaga, es devora ella mateixa i, tot seguit, caga per renèixer dels seus excrements, com l'au fènix de la seva cendra. Així, en un nombre infinit de cicles, en una autodigestió que no es pot aturar, la memòria de la seva voracitat es perd en l'abisme tenebrós de l'eternitat. En aquest encadenament infinit d'efectes i causes, de preguntes i respostes, de memòries i d'amnèsies, l'escultor actua i deixa una lletra a l'interior d'una pedra. En el cas de l'art, les obres, les idees, les accions, són reflexions de l'instant que presenten el rostre ocult de la natura, són respostes intuïtives a una



Paraulles de consol i arquitectures de palla. Acció per ocultar-me de la llum a ple sol i invertir-me un problema que ja era creat. Fotos: Judit González. Vistavella, 2003.



Murallas de paja. Muniain, Navarra, 2004.

realitat oculta, les quals cerquen sempre en l'etern present les causes i els principis de la realitat estètica. Aquí, en aquesta cruïlla de pregàries, fixem en la cara fosca del temps una part molt important de la realitat humana, la incertesa que presenta l'obra.⁴

Ara estem assistint a un esdeveniment científic de primer ordre. Un artefacte recull pedres de Mart, les analitza i, posteriorment, envia per ràdio els resultats a la terra. Els científics, a través d'una pedra, poden conèixer l'antiguitat del planeta, si hi havia aigua o vida i de quin tipus, així com els materials que el componen.

El temps ens presenta la cara destructora, el joc misteriós i constant de la mort, la seva voracitat no s'atura mai. Al final, un destí indefugible ens du al riu de la matèria, tots anem al llit del mar. D'aquesta realitat de restes, d'amnèsies impreses sobre la terra, de memòries implicades en l'espiral d'una llavor eterna, emmagatzemades entre les fulles del temps, ell, el temps, resorgeix i ens presenta la seva cara creadora i en podem construir idees i vivències renovades.

De la mateixa manera que podem seguir els rastres de la ferida de l'arbre, arribar a l'origen i desplegar l'acció del temps, ho podem fer amb totes les coses. Tot queda implicat en el codi que deixa imprès l'acció del temps. Són els senyals subtils que queden com un rastre inesborrable i tot es pot recuperar amb el coneixement dels seus senyals. Les presències que reverberen

d'una obra d'art, la necessitat del sagrat que emergeix de l'ànima humana i la vivència de l'absolut que s'experimenta en contacte amb la natura, també són rastres que ens reclamen una lectura en profunditat.

S'ha de dir que aquest aspecte - veure el sagrat en les coses senzilles però capgirant-les i presentant-les com una experiència no quotidiana - ha estat l'aportació més remarcable de l'art contemporani. No obstant això, l'home ha practicat sempre la valoració de la matèria, la humanització de les coses que viuen en l'acció inevitable del temps. Les pedres, els arbres o els rius sempre han rebut els nostres significats, que havien d'omplir-los amb el pensament i amb la intenció de la mirada. Aquí cal recordar el poema de Li-po, poeta xinès del segle VIII d.C.⁹

*Los pájaros han tomado a sus nidos en bandadas.
Perezosa la última nube se aleja.
La montaña es mi única compañera.
Ni al uno ni al otro nos cansa mirarnos.*

El camí de tornada ens porta a les coses senzilles, als valors implicats de la terra, a la importància de l'aire, a l'acció de l'aigua, i als petits canvis que s'hi experimenten. En l'altre pla de la realitat, cerquem una resposta allí on tan sols és possible la pregunta. Quina importància té la consciència sobre l'evolució i sobre la matèria en general? Quin és el valor humà que es desprèn de les coses quan aquestes són presències instantànies? És també el principi antròpic que omple, que s'instal·la a l'infinit espai de les divinitats, o pel contrari, el buit de la matèria és, fins i tot, buit de voluntat?

2.10 L'espai original

L'evidència ens fa pensar que allò essencial queda presentat a l'espai original i els seus rastres són escampats arreu, són implícits a la formació de totes les coses i, naturalment, també són en la construcció de les idees. D'aquesta essència emanen les seduccions, que irradien preguntes i enigmes que enterboleixen la causa humana. Fer el

viatge de retorn als espais irreductibles de la matèria ha estat sempre el desig dels místics, dels alquimistes i dels artistes. Ara també cal situar-se amb l'instint despert en el forat de separació i selecció de les substàncies, en l'obertura on són projectats els signes que fan l'obra d'art i, allí, destriar allò que és essencial d'allò que és superflu. Cal fer la feina del metafòric dimoni de Laplace, que tenia la funció de separar i classificar les molècules d'estats diferents, un paper que era primordial per a la comprensió de la dinàmica de la matèria. Situar-se secretament en la frontera, com si es tractés d'actuar sobre els signes que desprenen les obres, d'influenciar sobre allò material i espiritual del treball artístic, i fer-ho en la seva qualitat més secreta, als racons del seu laberint intern.

Intervenir amb conceptes teòrics per desxifrar el misteri de l'obra, per il·luminar-la des de dintre, no és pas escriure l'acta de la seva defunció, és una part més d'allò que l'estètica porta implicada. Però clarificar les expressions i les idees artístiques amb la paraula és un esforç inútil. L'obra porta i aporta el seu codi, que té una lectura directa, com la que s'experimentava a la cova. No obstant això, és convenient fer tot allò que sigui possible per presentar l'obra amb els recursos que proporcionen altres llenguatges, per observar-la des de la paraula, des de la dansa, la poesia, la música. Llenguatges alternatius que descriuen i alimenten la sensibilitat humana i estan adaptats a altres paràmetres de l'estructura de la raó. Partir de l'obra per a continuar caminant és dibuixar un model més, una expressió sobre l'espai on s'amaga la memòria de les coses. Partir de l'obra és una manera de fer comprensible la nova cara de la realitat. Sempre que la lectura que se'n faci no sigui trivial, proporcionarà a l'art un sentit vigorós i actual, un marc intel·lectual indispensable ateses les demandes de l'època.

La claredat de l'obra, la reducció de formes, mai és un perill i condueix el pensament a comprendre aspectes variats que sempre tenen la qualitat de formar la

humanitat. La simplicitat ajuda a crear l'ètica que persegueix la veritat: cercar la veritat amb totes les seves conseqüències i esbrinar que no n'hi ha pas de veritats, d'expressions sublimes, que el geni creador és més una producció del grup de referència que del propi artista i el sentit de la bellesa és un patró de conducta que varia a cada època. Hem de pensar però, que si n'hi hagut alguna de veritat, de ben segur que era senzilla, clara i, per tant, bella.

La intel·ligència implicada, aquella que emergeix de les *performances* de la matèria, és la més silenciosa de les ocultacions i els seus mecanismes, encara que pel moment siguin incomprendibles, ens emmirallen per la seva simplicitat. Aquest és el gran misteri, la gran bellesa dissolta entre les partícules de l'aire, realitat dèbil que s'amaga i, com Déu, omple de signes l'escenari absent que s'obre entre les percepcions. La vibració subtil, la força dèbil que emana de la natura, és la que es fa present a l'interior de *L'anell de pedra* i l'acció del pacte. Tractar el tema des de l'escultura o la teoria, no és altra cosa que un intent de comunicació, un pacte que alhora és una necessitat de relació mística, un desig de gnosi de la realitat profunda de les coses i un intent de crear una estètica actual, que ha de cercar espais nous on respirar espiritualment.

2.11 Pensament i natura

David Hume explicava que va cercar obsessivament dins d'ell alguna cosa que pogués considerar com el veritable ésser, però va comprovar que quan s'endinsava en el pensament sempre es trobava amb alguna percepció determinada, ja fos de calor o de fred, d'angoixa o de plaer, de llum o de fosc. Va concloure que mai se sorprenia fora de les percepcions i que sempre es trobava en elles. El problema de Hume és comú a la resta dels humans, ja que no hi ha ésser si no hi ha percepció, si no hi ha comunicació o interacció amb el món.

Per a rebre algun senyal de l'existència cal que hi hagi, almenys, dos components en acció, l'objecte a ser experimentat, l'experimentador i, dins d'ell, la consciència

que avalua. El subjecte perceptor té la sensació que ell projecta llum sobre la cosa que està observant, però en realitat passa al contrari, el subjecte s'il·lumina amb l'observació del món. Els processos mentals es construeixen en el contacte i la interacció amb el món; les interferències, els intercanvis i el sentir-se també objecte de reflexió són l'aula d'aprenentatge. L'experiència de la percepció la considerem inconfusible, és ella la que modela la realitat mental, la que situa les coses en una vivència temporal i produeix la convicció que som una suma de moments viscuts, els quals configuren la història. La realitat de la història tan sols té sentit a la memòria i, encara que voldrien que fos eterna, tenim l'evidència que, tota sola, la memòria, no pot sobreviure a la destrucció del cos. És gratuït afirmar que l'experiència forma el pensament i aquest és lligat a la vida, a la successió de les coses, als processos que queden en memòries posteriors. D'aquesta manera tenim el consol que l'experiència no és del tot perduda, en certa manera queda implicada en la vida dels altres. És com una herència permanent i aquesta es manifesta en una dimensió espacial i temporal, escenari obligat per a qualsevol acció humana. Hem de pensar que l'ésser humà és deu als sentits, habita en les percepcions, s'instal·la en les seves creacions i el cos, la seva capsula, si no és el seu suport indefugible, és el lloc on s'amaga.

En el procés d'experimentació, els sentits, els sentiments i la voluntat es posen en acció de forma especial, enregistren els detalls de cada esdeveniment amb la lluentor de les accions quotidianes. El temps queda plegat a la memòria amb un significat especial, de tal manera que el podem recuperar amb certa facilitat des d'una percepció intuïtiva. El pensament en llibertat escolta poèticament els misteris de la natura i els presenta com una realitat inspirada. Escriu Ortega y Gasset:

Cada cosa concreta está constituida por una suma infinita de relaciones. Las ciencias proceden discursivamente,

buscan una a una las relaciones, y, por lo tanto, necesitan un tiempo infinito para fijar todas ellas. Esta es una tragedia original de la ciencia: trabajar para un resultado que nunca logrará plenamente. De la tragedia de la ciencia nace el arte. Cuando los métodos científicos nos abandonan, comienzan los métodos artísticos. Y si llamamos al científico método de abstracción y generalización, llamaremos al del arte método de individualización y concentración.¹⁰

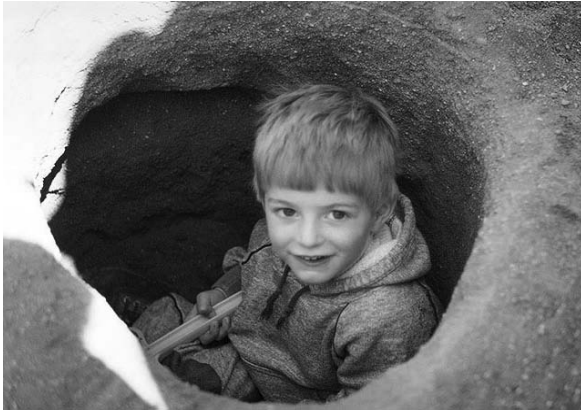
2.12 Buidar la pedra

El 1991 vaig fer una cova al jardí de casa; en parlaré més extensament en un altre lloc. Ara, però, m'interessa anotar el procés, la reacció del pensament en contacte amb la natura i descriure algunes de les reflexions que se'n van derivar. Espero que les sensacions que vaig rebre i les conclusions que vaig treure siguin prou significatives a nivell experimental com per poder-les traspasar ara a l'obra de l'aliança, a *L'anell de pedra*.

Al començament de la feina no hi havia cap idea concreta, ni la possibilitat de fer-la servir per alguna cosa. En realitat, la cova ja era insinuada, la pedra obria el suggeriment a partir d'una petita cavitat i una corba que dibuixava l'espai de l'entrada. A la part baixa s'obria una escletxa d'uns cinquanta centímetres i dibuixava la volta. A més a més, en algunes ocasions havia estat un amagatall magnífic per a coses petites, com algunes eines de jardineria. D'altra ban-



Cisternes, forats i pous. Uncastillo, Navarra, 1974.



Jugar, sentir, pensar i habitar. Andreu Mesa, Castellvell, 1984.

da, ja havia fet algunes reflexions sobre les coves. Com he explicat abans, hi havia viscut en una cova, a Sierra de Luna, un poble de l'Aragó. Durant unes setmanes el meu germà Francisco, el meu pare i jo vam compartir aquell espai, que era un ventre format sota una llosa de pedra. Per motius diversos sempre he patit una forta atracció pel contacte amb la terra, els forats, les escletxes, els pous... tot aquest repertori de situacions eren una temptació permanent.

Així doncs, van ser dues les circumstàncies: el suggeriment de la pedra d'una banda i, de l'altra, la meua predisposició a la terra, a les obertures i a cercar darrera la pell de la pedra. En aquella època vaig passar per moments en els quals sentia que totes les coses que veiem són les closques, la màscara de la realitat; tot era buit per dintre, com una avellana fallada. Quan vaig iniciar el treball les idees eren múltiples, la duresa de la pedra imposava cert respecte, el fred, la humitat de la terra, les eines... tenia l'esperança, però, que trobaria ràpidament el buit interior, l'espai reservat, el misteri ocult a la roca.

El cansament derivat de la feina imposava certes condicions; de vegades m'evadia en un pensament lliure del qual poc o res podia sortir en termes intel·lectuals rigorosos. Així, la feina anava avançant, els pensaments canviaven. Havia memoritzat cada senalla de runa, cada pedra, cada

fòssil que emergia i, a mida que penetràvem en la pedra, aquesta es convertia en un buit acollidor, en un espai que es podia transitar. A cops de pic estàvem construint un espai en el qual els pensaments actuaven d'una manera excitada, en una confusió de sentiments i percepcions creuades, i les idees s'anaven formant sobre la base d'una lluita aferrissada amb la pedra. Al principi era un joc, després una prova de força, però mai va ser una fugida en la pedra. Sempre era present la força aclaparadora de la matèria i la viva sensació d'experimentar quelcom d'inèdit. De tota aquella aventura, una cosa va quedar clara, el pensament es fa en l'activitat, en l'experimentació, en l'univers que va obrint la humanitat: el pensament funda lentament l'espai on habita. Aquesta ha estat la més decidida trajectòria formativa: la pedagogia era en l'acció, havia de fer la cova, havia de fer l'espai vivencial. En aquest sentit escriu Celestin Freinet:¹¹

Avanzamos al ritmo de una investigación colectiva incluida en nuestros trabajos diarios sometidos sin cesar a la prueba y a la crítica que son la garantía de una verdadera pedagogía experimental.

D'allí va sortir *Trapala*; també la vaig anomenar *Cinc idees envasades al buit*. Una obra conceptualment complexa que va recollir aspectes de l'experiència de la cova, que vaig tancar en caps de format mitjà. És un conjunt de peces de bronze amb fòssils, textos i dibuixos sobre la terra, restes d'altres accions, etc. Va ser una obra d'agrupament d'idees, amb les restes de l'aigua que vaig recollir de l'acció d'Amposta, d'accions sobre l'energia que queda implicada en una espiral, sobre la mort representada en un cap d'animal, el mateix que ha de caure un dia o altre a la fossa. Eren els pensaments que emergien en el moment de picar la pedra que feien l'equipatge i tots ells van trobar un espai dins les urnes. Aquestes imatges mentals i alguns objectes que havien estat testimonis d'altres accions van formar l'equipatge de tornada del fons de la

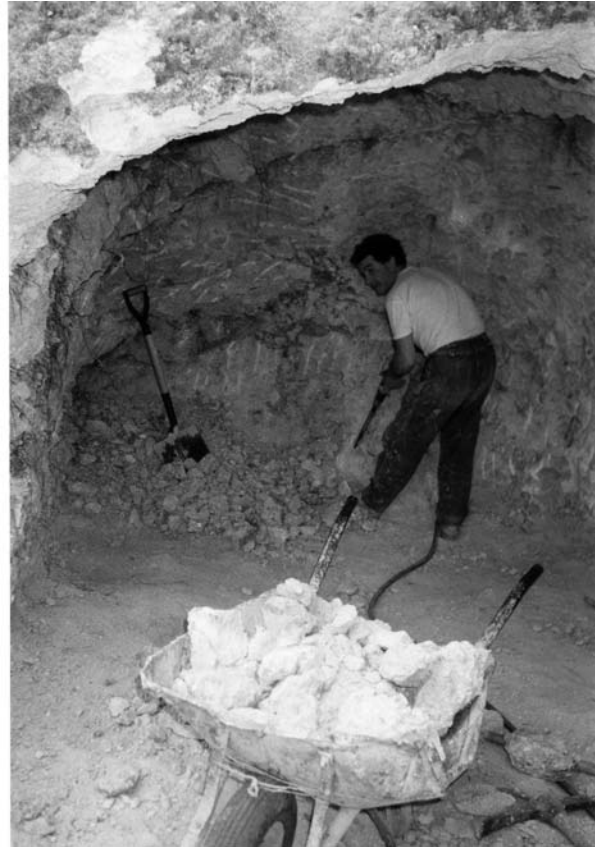
cova. Va ser el fruit d'una aventura que s'obria al pensament com una realitat nova. Aquella acció va motivar diverses peces; alguns dels pensaments que després han estat publicats sota el títol de *Las marcas del laberinto* i algunes idees que fan referència al text que ara estic elaborant sobre les formes d'aprenentatge, també alguns apartats sobre la idea del buit i pensaments molt curts...

*Desde el fondo de la cueva
contemplo a cada instante
el inicio de un camino nuevo.*

La reflexió té com a rerefons les paraules de Plató sobre la cova i l'exemple del pensador que és capaç de girar el cap i veure la causa que produeix les ombres al fons. Jo, pel contrari, des del fons de la cova no podia abastar la quantitat de camins que sortien a cada mil·lilitre que avançava. Com la llum que porta un miner al casc, jo ja sabia d'on venia el que veia, no tenia cap dubte que era la meua mirada la que entrava dins la pedra i amb ella podia il·luminar tot allò que es presentava com inèdit. Era l'enigma que habitava la pedra allò que havia de mirar. La cova era un territori immens que es bifurcava a cada instant, cada pedra, cada arrel o canvi de color en la terra era una nova aventura per a mi. Milions d'anys m'estaven esperant, fòssils d'animals i plantes variats em van sortir a l'encontre entre les pedres i la terra, i tot es presentava com un viatge en



Desde el fondo de la cueva contemplo a cada instante el inicio de un camino nuevo. La cova de Castellvell, 1990.



el temps. Era fàcil fer una lectura de les coses que estaven davant nostre, tot era en el primer pla de la realitat, tot era succeint a l'instant, sobre tot al meu cap, on les idees s'amuntegaven i el sabor del cansament proporcionava un alè especial a cada moment. Era un viatge de retorn, també de memòries, on els sentits, els sentiments i la voluntat exercien una pressió molt forta sobre la consciència, on les preguntes sobre la totalitat quedaven implicades entre la terra, la pedra i l'experiència.

Alguna pedra era fortament afermada amb les altres i es va endurir la feina: va ser necessària certa habilitat per a destruir la seva resistència i per a vèncer els entrebancs del viatge. Per avançar calia treure tota la matèria que l'envoltava, deixar-la en l'aire, en un univers separat de la resta i, llavors, queia sola, es desplomava com una fortlesa sense fonaments. Era un esdeveniment comparable a la complexitat de les idees; no s'ha de pretendre una solució a la totalitat de forma instantània i di-

recta, es tracta d'observar el problema des de totes les perspectives i esperar que les solucions arribin per maduració. Vaig trobar exemples fabulosos sobre l'acció conjunta, sobre les lleis de la palanca, sobre la memòria implicada i el desenvolupament de les idees. Però allò més important va ser l'espai que anàvem creant en treure la pedra, un espai que s'obria a la mirada com una realitat buida. Aquí, l'espai era l'obra i tota ella era plena de memòria, la que havia quedat implicada en cada acció que havíem realitzat.

En el viatge a l'interior de la pedra, vaig recollir dues senalles plenes de fòssils, que vaig dur als meus amics, com recordatoris de la meua estada en la creació d'aquell espai. Eren els tresors que esperaven ser descoberts en l'aventura, els trofeus d'una creuada a la matèria, el tribut de la visita a una terra mai explorada per la mirada de la humanitat. Mentre descansava, amb la terra tova que quedava, vaig fer un suport excel·lent per anotar idees, pensaments que sortien entre el soroll del martell picador, la resistència de la pedra i les onades d'imatges que tot això provocava en el meu cap. Pensava que aquell havia estat un viatge de tornada, una entrada lenta a la terra i la persistència del treball havia deixat un espai considerable com a testimoni. Aquella també era una manera de fundar el territori i crear la ciutat sagrada de l'home. De l'espai que estàvem creant naixia un



El pou. Un fòssil m'estava esperant... 1988

sentiment nou, era una terra pensada, posseïda, sentida, com la ciutat on hem nascut o la terra que forma la pàtria.

2.13 Fer una cova per sentir la realitat

Una reflexió posterior, ja amb la mirada freda i immers en la pràctica que imposa la vida quotidiana, va ser motivada per un pensament aliè a tota experiència estètica, aquell que prescindeix de la part exòtica o curiosa de l'acció del mite i de l'aventura que intenta crear camins inèdits que, en ocasions, semblen absurds. Era una reflexió que sorgia de l'altre extrem, reflexió imposada pel sentit comú o, potser, pel sentit dels amics, dels veïns i, fins i tot, de la meua família, que no veien massa clar que perdés el temps foradant la pedra. Ells no van voler compartir l'aventura ni un sol segon, no van voler posseir l'espai de la cova com una experiència espiritual i, menys encara, com una reflexió estètica. Sé que és comprensible, la meua actitud, vista pel seu pensament, era infantil, una mena de joc per evadir qüestions importants en la vida, i he de confessar que, en ocasions, jo també ho pensava. El tema era obert en totes les direccions i els dubtes eren part implícita en l'aventura. Allí s'obrien dues realitats, la que il·lumina la llum del sol i aquella que emergeix de les idees, la que és portada al cap com la llàntia del miner. En aquestes situacions el sentit comú és com una espasa de censura intolerable que ens obliga a triar entre realitats. El viatge entre la matèria de la pedra no tenia massa futur, encara que, en el fons, es tractava d'un viatge de plaer. Havia de trobar una sortida funcional a una aventura que tenia un bri de disbauxa: entre tots vam pensar que calia trobar un sentit pràctic al forat.

Ja està, vaig dir, la farem servir per a aixoplugar el cotxe. El temps va passar i allò no va acabar de funcionar. Al final, però, sense pensar-nos-ho per un moment, espontàniament, el temps va trobar la funció per l'espai, la noble funció de guardar la llenya i fer d'aixopluc pel gos. Aquesta va ser la felicitat conclusió d'un viatge a l'ànima de la



Habité sus cavernas como si fuesen salones sin luz. El fósil ya me esperaba en el fondo del pozo. Castellvell, 1988.

pedra... Un dels textos escrits al voltant de l'experiència de la cova va ser *Pensamientos de perro*. En un d'aquests pensaments encara es pot llegir.

¡Habré de sumergirme para tomar aliento!

Posteriorment vaig fer una acció que consistia a fer immersions al terra, en forma de pous a l'espai del taller o a la sorra de la platja... El text i la reflexió sobre l'acció van ser simultanis a la feina de la cova. La idea de fer un pou tenia el propòsit d'esbrinar què és allò que ens sustenta, què és allò que s'amaga sota els peus i fa que la realitat tingui un suport per a la presentació.

De l'experiència de la cova en vaig treure conclusions importants, com Jonàs del ventre de la balena vaig treure energia nova. Era com baixar a la terra per tal d'agafar quelcom d'important, com submergir-me en una substància tan especial com la terra comuna. Era una forma d'agafar nova energia, la manera de poder mirar el sol cara a cara i cada dia amb els ulls plens de desig. Anteriorment ja havia treballat els motius de la cova i els pous. La més significativa de les peces amb aquest motiu és la que va fer de refugi per la llenya del foc a terra, com ja he explicat abans.

Són molts els autors que han tractat els temes de les coves; segurament els homes primitius ja consideraven aquests llocs com a espais de connotacions sagrades. El fet que la majoria de les pintures rupestres siguin amagades a l'interior ens fa pensar que els

rituals de màgia i invocació als esperits es feien en aquells indrets. Els habitatges a les entrades de les grutes, les balmes i els llocs amagats sempre ens han situat en comunicació amb nosaltres mateixos. També pensaven que els esperits s'amagaven a les pedres i, quan aquestes es trencaven, el soroll que n'emergia era el del seu lament. Un dels exemples més populars de les ensenyances de Plató, com ja he explicat abans, és el mite de la caverna, on exposa l'actitud del savi que mira enrera per esbrinar les causes que provoquen les ombres, que captiven la mirada dels companys de captiveri. Els pitagòrics creien que en les coves habitaven els déus i aquests espais tenien un atractiu especial per a la reflexió mística. Els anacoretas, els ermitans i els homes sants han trobat en aquests llocs els espais de revelacions i d'apropament espiritual a Déu.

En temps moderns, J. L. Borges a *La historia de l'eternitat* situa en la cova els hiperboris, amb la memòria perduda del temps; la cova com el lloc on la consciència de la temporalitat no existeix, tan propera simbòlicament a l'espai del ventre de la mare. També J. Oteiza va publicar un llibre petit amb les seves reflexions en una cova. En aquest llibre expressa, precisament, la seva visió metafísica de la realitat estètica basca.

2.14 Comunicació i força dèbil

Les forces dèbils no són captades amb els sentits convencionals, no es poden veure, ni tocar, olorar o tastar. Se senten de cos a cos, de matèria a matèria. Pitàgores, per exemple, va dir que havia escoltat l'harmonia de l'univers i que ho havia fet sense l'oïda. És tot el cos que rep una onada de signes i, de forma instantània, varia subtilment la direcció de l'existència; és la impressió que rebem a l'interior d'una catedral, al forat de la muntanya temple que ens proposa Chillida, o a l'espai humil de la cova del Garraf. Aquesta percepció és instantània, intuïtiva, global i holística, és la revelació d'una veritat inqüestionable. Aquí són tots els sentits els que actuen i es posen d'acord. És una realitat sense fissures i, al mateix temps, no

queden rastres de la seva evidència, tot desapareix a l'instant mateix de la seva vivència.

Con diez mil surcos estoy labrando mi cara y con más dudas el pensamiento. Mañana, ¿a quién dejaré la herencia de los apretados anillos que voy tejiendo, dónde irán a parar los ornatos de mi rostro?

En una piedra dejo la urna; sudario que me espera entre las noches y los días, cálida como las sombras. Arriba, corona un espacio vacío y lleno de eternidad, así descansará siempre sobre mí y aquellos que me acompañen; es el fruto de la emoción que un día sentí en una cueva del Garraf.

No es tracta de creure en realitats paral·leles ni de recuperar el poder mental que ha exercit la metafísica, es tracta, més aviat, d'incorporar al pensament comú algunes de les paradoxes que avui ens presenta la ciència. La física quàntica ens parla d'una dimensió on la matèria es comporta fora de tota lògica humana. Allí, la matèria surt dels possibles models que fins ara hagués pogut fabricar les teories i aquesta nova circumstància obre un territori intel·lectual totalment nou. La física quàntica i el seu potencial d'incertesa, el concepte de comunicació, organització i evolució de la matèria, han donat resposta científica a qüestions que els humans s'han formulat des de sempre. Ara cal, però, adaptar aquestes respostes a una dimensió poètica.

Segons diuen els astròlegs, no tan sols patim influències subtils dels astres, sinó també de les coses més senzilles que són al voltant nostre. La posició de la casa, els arbres de l'entorn, l'orientació respecte al sol o la posició d'una roca que emergeix del terra prop de casa; tots ells configuren una allau de signes comunicatius que, poc a poc, teixeixen l'entramat de les idees i de la sensibilitat. De la mateixa manera, són molts els animals que actuen de forma condiciona-

da per l'entorn. Alguns canvien la pell, d'altres desprenen alguna substància o modifiquen el color... varien, en qualsevol cas, les actituds i les dimensions, tot en un intent de sobreviure després d'interpretar els signes que els envolten.

És un fet comprovat que inconscientment ens comuniquem amb el medi i que el paisatge es va filtrant poc a poc al cos, es va destil·lant entre les substàncies de les cèl·lules i arriba a crear mútues dependències. El paisatge ens modifica, al llarg de generacions ens modela genèticament, ens transforma en un procés evolutiu d'infinetes variables, ens situa en una estructura de mútues interferències que creen un ecosistema possible, en una xarxa de relacions i dependències que fa viable l'evolució de la vida. A la llarga, el paisatge arriba a posseir-nos; com les plantes, som fills de les formes variables de la matèria i del subtil joc de la natura. El paisatge que



Quemada. Castellvell, 1991. Marbre de Montblac, ferro, coure i cendra. 70 x 70 x 85 cm. Amb motiu dels incendis de La Riba.

veiem cada dia és la pàtria natural i si ens falta, si el trobem a faltar, una mena de boira interior ens inunda, llavors la melangia omple l'estat de l'ànima i cobreix l'esperit amb una substància tràgica. També en el present vivim el flux de l'instant amb les coses que ens acompanyen; en la comunicació directa amb elles podem manifestar canvis radicals d'humor, sobtadament una alegria o una pena profunda ens transporta fins a llocs desconeguts.

De fet, el cos no és mai indiferent de l'entorn i la matèria té quelcom a veure amb la revelació d'un nou model de realitat. Els místics sabien triar els indrets de l'experiència i és per això que s'instal·laven en una cel·la, o en una cova; podríem dir que es cobrien amb un vestit de pedra, que se submergien de ple en la matèria per assolir una experiència que connectava amb el sagrat. Era un bany de realitat iniciadora en les fonts del saber de l'època i en el substrat ocult de la matèria. Si l'entorn ens fa, hem de pensar que també nosaltres fem l'entorn, el transformem físicament amb intervencions fortes, per exemple, amb una carretera que talla la muntanya o amb una presa que reté tot el cabdal d'un riu. I amb les intervencions dèbils produïm l'entorn que ens envolta; un gra de sorra llançat al mig del llac modifica

tota la seva superfície, l'alè que expirem a cada instant canvia els components de l'aire. A cada pas que fem, petites intervencions són ferides d'efectes imprevisibles.

Encara que no sigui, potser, la persona més indicada per parlar-ne, la comunicació entre la matèria, els pressentiments i la captació de les forces dèbils, ha estat sempre present en l'art i ha configurat una quimera de la qual escara no ens n'hem sortit. Per aquest motiu, més endavant m'estendré sobre la paradoxa que es manifesta en l'univers quàntic entre determinades partícules de pre-matèria, les quals, per bé que elementals, aportaran una nota de color més a *L'anell de pedra*. Per al tema que estic presentant i per a les implicacions que ha tingut en els treballs que he realitzat, és important que faci un petit aclariment (i no pas una aportació) d'algunes particularitats que, en certa manera, vinculen alguns aspectes de la física quàntica a determinades vivències estètiques. Aquest serà el tema del proper capítol, del qual espero consideració interpretativa. Voldria ser molt prudent a l'hora de fer determinades observacions, però el tema invita a l'aventura i, al cap i a la fi, m'acompanyen pensaments



Toryanos. Estoig de coure. Ocultació XV. Porto Alegre. Brasil 1994



Troyanos. *En el hilo de la confusión, la feina és augmentar-la. Acció d'ocultar restes de ceràmica de la cultura romana i altres objectes. Parc central de Porto Alegre, Brasil, 1994*

en l'acció experimental com escultor. He intentat obrir un camp de recerques encara no concloues.

Sempre que existeixi una base experimental, crec que aquesta relació il·lumina la subjectivitat en la comunicació amb l'obra i proporciona una base física per a especulacions, potser de caire teosòfic. Algunes de les observacions fetes des de la física quàntica relacionen el valor comunicatiu i espiritual de les hierofanies amb una acció real, que té lloc a la cara oculta de la matèria. La visió que ens aporta la física actual ajuda a reforçar la idea sobre la teoria del camp unificat, o sobre el concepte de la unitat no fragmentada, qüestió que defineix molt bé i de manera racional l'àrea d'actuació de l'art i ens crea un camp comunicatiu d'abast infinit. La teoria del camp unificat pot oferir, també, aportacions directes sobre les obres d'art i les interpretacions que en podem fer. La presentació d'una veritat profunda cau dins les representacions no fragmentades i té un valor absolut i directe. De sobte, determinades comunicacions ens presenten immanències que eren ocultes a la psique, que ja eren a la memòria, però configuraven realitats amagades a la consciència. Podríem pensar que el valor misteriós que

irradia l'obra és directament projectat des de la memòria oculta, la que és implicada en la matèria que la forma.

Si en el camp experimental d'una persona es manifesta una immersió d'aquestes característiques, el treball posterior queda segellat per sempre, tant si la intencionalitat és mística o religiosa, com si l'interès és estètic o científic. El fruit és sempre molt valuós i assenyala una de les paradoxes més sorprenents: la comunicació profunda amb la matèria. Naturalment, l'experiència és lligada als nivells de consciència de la persona i a les circumstàncies posteriors al fet.

En xinès anomenen el moviment de la natura amb la paraula *ch'i lan*, que significa allò que es produeix per ell mateix, que porta una inèrcia interna que defineix, sense la intervenció de factors aliens, allò que ha de fer. Així, com un impuls inevitable, la natura es manifesta en fer la floració en primavera i deixar les fulles a la tardor, tot en una roda que gira sense destí aparent. La matèria animada per una espècie de libido estructuradora cerca incansablement, sense destí determinat, i troba allò que és possible de ser trobat. Ella tampoc no té cap emissari especial encarregat d'esbrinar on és la veritat; aquest concepte és un equívoc de la

percepció humana. La veritat o la mentida no es diferencien entre les cares buides de la matèria, a l'escenari de la realitat estètica; allí tan sols té sentit el fet d'amagar la seva essència, d'ocultar l'últim racó del món visible. La matèria-energia és indiferent a allò que pugui succeir en aquest món nostre, és a dir, a les imatges mentals, a les idees i a les seves perversions. Com deixo intuir en aquest capítol, també és possible que tota la matèria es trobi submergida en un programa general, amb un destí comú i, en aquest cas, totes les espècies amb memòria tindrien la necessitat de transcendir-se i, per tant, també es podrien sentir situades al centre del món, pensar que són hereves d'un destí universal.

En aquesta consideració, la realitat és indiferent a la idea que l'home o qualsevol ésser viu tingui d'ella. Segurament aquesta preocupació per atrapar les coses en categories i paraules és exclusivament humana. L'espècie humana sempre ha tingut el convenciment que havia estat creada per a observar el món, per a donar-li sentit, ell era el fill predilecte. Es pensava que la qualitat de la consciència i el seu esperit observador omplien de contingut la superfície i l'interior de la matèria. Ara, quan sembla descobert gran part del seu misteri, ens adonem que aquesta no necessita en cap cas les nostres observacions, ni les quimeres o els judicis de valor, perquè ella flueix en una llibertat total emmarcada en els paràmetres possibles.

2.15 La mirada construeix el món

La percepció humana escorcolla tots els racons del misteri de la vida i no ha passat per alt les circumstàncies de la qualitat específica de les idees. Aparentment podem conèixer tots els mecanismes de la matèria, però sempre ens queda el dubte sobre les produccions del pensament i aquesta és la part que més ha preocupat la humanitat, especialment en els treballs vinculats a la filosofia, a l'art o a la ciència. La màxima dèlfica, *coneix-te a tu mateix*, ha quedat enregistrada a la conducta de totes

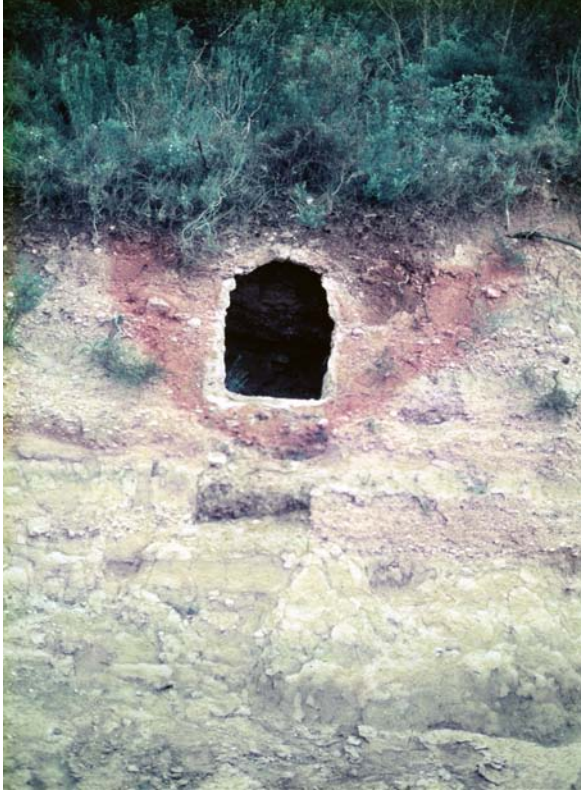
les persones i les paraules de Plotí, *en el fons, qui som?* són ara tan vigents com fa dos mil·lennis.

És molt possible que al mateix temps que s'estructuren les idees des del suport de les observacions científiques, el camí per assolir els conceptes passi inevitablement per portar una activitat experimentadora, una activitat que conformi el pensament i col·labori en la maduració personal dels conceptes. El cervell és el gran constructor de realitats, és ell que ens arriba a confondre entre els reflexos deformadors del seu propi mirall. Contínuament, ens porta als territoris del simulacre, a la realitat virtual, a les perversitats del doble, a les simulacions del travestit, a les produccions seductores del desig i a les anamorfosis de la mirada. El cervell o, més ben dit, la finestra oculta on neixen les idees, és el projector invisible per on escopim el món de manera imprevisible.

L'experiència directa amb la natura construeix, sens dubte, la visió de les coses, les ordena en la memòria i les hi proporciona una dimensió humana. Ara, l'experiència de



Dientes de perro. *Desierto de la Serena, Extremadura, 1987.*
Amb les seves lloses de pedra farà una biblioteca.



Forn i terra vermella. Aura subtil que descriu l'acció del foc. Senyals i històries implicades a la terra. Priorat, 1981.

la calor del sol, de l'aire que respirem, de la generositat de la terra que ens nodreix... són factors que ens arrelen al món. Abans, en la natura, tot era tenebrós i feridor, i això ens en separava: la natura era un enemic a batre, com veurem més endavant. Allò experimentat passa a ser part del coneixement personal; patrimoni ideològic, sentimental, emocional, simbòlic i psicològic. Com va escriure Erwin Schrödinger:

La realitat de les formes és la suma de les nostres percepcions, pensaments i records. Cal considerar que existeix per ella mateixa però que tan sols es manifesta en determinats llocs del cervell.¹²

La realitat que formulen les teories no és altra cosa que un model a l'espera de ser revisat, així Popper. Els ulls que miren i el cap que pensa dibuixen l'escenari d'un món de somnis, fruit de les produccions mentals, que són efímeres i tan sols tenen presència en el mateix moment que es projecten.

Produccions de l'instant que tenen un destí incert, ja que, com podem comprovar, moltes vegades s'estavellen a la pantalla de projecció de la ment. El pensament projecta imatges sense descans, a un ritme frenètic i, de vegades, en un encadenament excitant. Les imatges internes dibuixen construccions fantàstiques i arquitectures de les idees raonades, que es desmunten, que s'esfilagarsen a l'instant. En aquest oceà immens fem servir les teories com a flotadors de salvació. En aquest caos anamòrfic es reciclen totes les accions del passat que han estat heretades, que han quedat implicades i configuren, en el present, la cultura humana.

La comprovació i la interpretació de la realitat, dels seus processos, de les seves particularitats i de tota l'escenografia que envolta l'acció quotidiana, és allò que queda gravat a la memòria i allò que en conforma l'esfera de percepcions, l'ideari simbòlic i l'ideal de la persona. Pot semblar innocent afirmar que, des de la pràctica artística, es viu l'acció del temps en la natura amb certa intencionalitat simbòlica i que, per al creador, l'instant impregna una significació especial pel fet mateix de deixar un rastre clarament perceptible, obres que assenyalen el traçat personal. D'una manera o altra, el temps és gravat a la trajectòria de cada autor i implicat en les resolucions i intencions de l'obra. Fins i tot, alguns han manifestat, com Ben Boutier i Onkahwara, entre d'altres artistes, la seva voluntat de fer de la seva vida, de les accions quotidianes i de l'aspecte creatiu del temps, una obra d'art.

2.16 Pensament i experiència directa

Hem de considerar, però, el tema des de posicions menys extremes. El benefici d'aprendre del mestratge de la natura és en les qualitats de les experiències que en podem extreure. Són elles les que realment modifiquen, en un sentit o en un altre, la percepció de la persona: el valor de les seves idees ha d'emergir per conseqüència d'aquestes experiències.

Pot passar tot el contrari. Si l'aprenentatge es fa des de la memorització, des de l'oïda que escolta el ressò de les paraules, però no les veus de la natura, si tot és el producte d'una aparença allisonadora o d'una estratègia de conveniència, l'obra en quedà ressentida. Si l'aprenentatge és una estratègia de disseny, el resultat serà una pèrdua del sentit profund de la humanitat i del nivell comunicatiu de l'obra. Aquest fet també ens desarra de la natura i de la seva particularitat transcendent, que ens aporta riquesa cultural i plaers insubstituïbles. Prescindir-ne i anar a buscar directament els productes que ofereix la societat, que demana el glamour del mercat, ens du a unes conseqüències deshumanitzants i a la pèrdua de valor i profunditat en l'obra, que és socialment i espiritualment necessari. Si la disciplina i la pràctica de l'art no aporten quelcom d'extraordinari, si no són accions exemplars de la conducta humana, les obres seran com cargols sense ànima, com banderes que han perdut el color i, ja buides, ondegen en un turó sense pàtria, en un pujol de cartró.

Els ulls, les mans, els sentits en general són lectors fantàstics que ens regalen a cada instant el plaer de la vida i l'espectacle de la natura. Però no tot és a la superfície, en la pell de la realitat. Des de Parmènides, la humanitat ha cercat una realitat soterrada, uns principis actius que calia descobrir. En el pensament de Parmènides, aquests principis eren les veritats immutables, que ell tractava de descobrir. La resta era un efecte il·lusori produït pels sentits, en els quals no havíem de confiar. Ell intuïa que el que ens diuen els sentits és una fantasia i, per això, cal desconfiar de tot allò que veiem.

D'altra banda, la sensibilitat perceptiva no és sempre de la mateixa intensitat, ni igual per tothom. Els nivells de percepció es poden alterar, podem arribar a diferents nivells de consciència. La hipnosi o l'autohipnosi per mitjà d'una pràctica continuada en la meditació poden variar la percepció quotidiana de la realitat. Si prenem algun

tipus d'excitant, el sistema nerviós central obre portes estimulants a la percepció, portes que ja són implícites en la sensibilitat humana. Així s'ha fet en moltes de les religions antigues; amb l'ús de determinades drogues i amb les dosis adequades, trobaven les condicions adients per arribar al saber i connectar amb la realitat estètica. Moltes de les percepcions que van rebre i transmetre els visionaris, els mèdiums, els místics i els xamans, són ara obres d'art de gran poder evocador.

Aldous Huxley va fer una sèrie d'experiències amb la mescalina, una droga que s'extreu d'un cactus que els indis de mesomèrica prenen directament. En els estudis que va fer sobre la percepció, ens diu a propòsit dels enzims que regulen la quantitat de sucre al cervell:

La mezcalina impide la producció de estas enzimas y así disminuye la cantidad de glucosa en un órgano que tiene la



Font seca d'aigua i esperança. Estella, 1991. Formigó i ferro. 320 x 90 x 90 cm.

constante necesidad de azúcar. Lo que sucede a aquellos que han tomado mezcalina es lo siguiente:

1º La capacidad de recordar y pensar no disminuye, cuando escucho las grabaciones de las conversaciones que tuve bajo la influencia de la droga, no advierto que haya sido más estúpido que en tiempo ordinario.

2º Las impresiones visuales se intensifican mucho y los ojos cobran parte de esa inocencia perceptiva de la infancia, cuando el sentido no está inmediata y automáticamente unido al concepto. El interés por el espacio disminuye y el tiempo casi se reduce a cero...

3º Aunque el intelecto no padece y aunque la percepción mejora muchísimo, la voluntad experimenta un cambio profundo. Quien toma mezcalina no ve razón para hacer nada determinado...

4º Estas cosas mejores pueden ser experimentadas -como yo las experimenté- «ahí afuera» o «aquí adentro», o en ambos mundos a la vez.¹³

No sé si existeix alguna relació entre el que explica sobre les experiències de la mescalina i allò que jo vaig experimentar a l'interior de la cova o davant les paques de palla amuntegades al camp. Si sé que no em cal prendre cap substància per a sentir les forces dèbils de la natura amb certa intensitat. Sé per pròpia experiència que podem trobar una tensió estètica amb elements aparentment poc atractius i no haver pres absolutament res, ni haver fet tampoc pràctiques d'abstinència.

2.17 Pensament i matèria

Hi ha pensadors que, tot seguint aquestes línies de pensament, actuen des de posicions espirituals al marge de la racionalitat d'occident, pensadors que configuren un món aparentment immaterial i admeten, però, una sola realitat, el flux natural de la matèria. És el cas d'algunes de les filosofies orientals, que sorprenen per la seva claredat i per haver tingut intuïcions tan ajustades o properes a la física actual. A finals dels setanta i a principis dels vuitanta, Krishnamurti va tenir certa influència a Europa i, en especial, la generació que mirava amb bons ulls el pensament que venia de les cultures d'orient. Ell va escriure *Mas allà del pensamiento*; el resum de les converses que va mantenir a l'Índia amb un grup d'intel·lectuals afins a les seves idees. Explica com una de les línies de pensament del taoisme materialitza les produccions del pensament; afirma, doncs, que el pensament és matèria. El taoisme no és estrictament una cultura, més aviat podríem pensar que és una crítica de la cultura, ja que el seu propòsit és tornar l'home a la seva condició de matèria dissolta en el flux universal. El taoisme persisteix en una revolució pacífica contra la cultura, ja que és conscient que el camí de l'alliberament és un camí mental, espiritual i no pas de possessió del saber: el taoisme no vol posseir la cultura. Quan li pregunten per com es pot saber la natura de la matèria, Krishnamurti contesta.

Vea, señor, lo que yo dije era el pensamiento y éste es un proceso material, y que todo cuanto el pensamiento ha elaborado -en lo tecnológico, en lo psicológico, las creencias, los dioses, toda la estructura de la religión basada en el pensamiento- es un proceso material. En ese sentido, el pensamiento es materia. El pensamiento es experiencia, es conocimiento almacenado en las células, el que funciona en un surco particular moldeado por ese conocimiento. Todo eso, para mí, es un proceso material.¹⁴

Sobre les produccions de la ment no podem posar-nos mai d'acord. Cada persona té un angle molt específic en la visió del seu món i aquest difícilment pot ser transmès als altres. Produïm una realitat codificada, paral·lela a la realitat que rebem del món: veiem un reflex més o menys deformat, un doble virtual, en certa manera, sintetitzat per les operacions dels sentits. Els processos mentals d'una persona tan sols es poden posar en comunicació amb altres interlocutors per mitjà de llenguatges codificats, de canals comunicatius, que són d'una eficàcia limitada. És la complexitat amb què es presenta la realitat, la difícil traducció del món que experimentem i la precarietat elemental dels codis comunicatius que fem servir, que genera, inevitablement, les contradiccions i la diversitat de teories. Les contradiccions són implícites entre les hipòtesis d'una mateixa teoria i, moltes vegades, aquestes conviuen amb un mateix pensament. Hem de pensar que la substància de les coses satura l'aire, l'impregna d'un aroma que ens proporciona punts de contacte per a la creació d'hipòtesis, d'idees, de codis i llenguatges: sempre, però, que materialitzem la proposta, alguna cosa ve a dir-nos que és falsa.

Un model de la capacitat deformadora del pensament ens el proporcionen els ordinadors, processadors d'informació. En ells és molt fàcil il·lustrar certs conceptes i configurar les dades com una mena d'il·lusió. Amb un programa de manipulació d'imatges podem fer que s'allarguin o s'arronsin, podem canviar-ne els colors, els contrastos, eliminar els fons i transformar-la fins fer-la desconeguda. La imatge resultant ha estat el fruit de la creació de la ment i tot aquest procés ens ha situat en la il·lusió que la realitat és plàstica a les mans i més encara a la ment humana. En aquesta plasticitat opera l'art. En la massa tova de les imatges mentals intenta forjar una idea sòlida i eterna, però el resultat és sempre provisional.

Crec que s'ha de tenir cura amb aquestes percepcions, les anamòrfosis poden ser monstres molt poderosos a la memòria i poden, perfectament, arribar a

confondre els perfils que separen les fantasies de les formes reals que les alimenten. Escriu Umberto Eco:

Si dibujo con una pluma la silueta de un caballo sobre una hoja de papel con una línea continua y elemental, todo el mundo podrá reconocer el caballo de mi dibujo; no obstante, la única propiedad que tiene el caballo de mi dibujo (una línea negra continua) es la única propiedad que el caballo verdadero no tiene. Mi dibujo consiste en un signo que delimita el espacio interior igual a caballo, separándolo del espacio exterior igual a no caballo, en tanto que el caballo verdadero no tiene esta propiedad. Por lo tanto, en mi dibujo no he reproducido unas condiciones de percepción, porque percibo el caballo fundándome en una gran cantidad de estímulos, ninguno de los cuales puede parangonarse a una línea continua.¹⁵

La percepció és condicionada pel coneixement que es té dels signes icònics i, un cop són reconeguts, el cervell s'encarrega d'elaborar la imatge. En una exposició itinerant de La Caixa de Catalunya sobre els sentits, vaig trobar un exemple molt il·lustratiu. Una cara somrient d'una noia jove es convertia en una ganyota horrible si li donàvem el tomb a la imatge. La cara és feta dels fragments de les seves parts; boca, nas, ulls, situats d'una manera o d'una altra, ens produeixen aquest desagradable contrast. Per tal d'observar les dues realitats, l'agradable i l'horrible, és necessari fer servei d'una manovella que fa girar la imatge. Hi ha un punt en el qual les dues sensacions es canvien. És un punt molt concret, una frontera de mil·límetres on el cervell es decideix per una o altra lectura. A la manera d'un interruptor elèctric, l'ordinador mental forma l'ordre a la pantalla de projecció interior i veiem la cara somrient o la ganyota, però mai les dues alhora.

La realitat que produeix la cultura, aquella que es manifesta en els processos del pensament i que fa servir la col·laboració

en forma d'aportacions puntuals, és tan present que no arribem a veure'n amb precisió la seva direcció. Això no obstant, a tots ens condueix amb certa complicitat. És l'estructura oculta que proporciona sentit a les paraules, a les produccions. La cultura en societat és el recipient on quedem submergits, l'ambient animat que belluga les figures, l'espai on habita un testimoni secret del qual no coneixem el programa. S'ha dit moltes vegades que la cultura és com un riu i el corrent del riu el formen cadascun dels creadors que observen els canvis que s'hi estan produint. Així com no podem banyar-nos en el mateix riu, tampoc podem articular pensaments iguals, ja que el mateix fet de pensar ens modifica, a cada instant, la perspectiva del món i de nosaltres mateixos. La teoria quàntica afirma que hi ha una relació que modifica l'observador i també allò que s'està observant. De la mateixa manera, en l'activitat mental hi ha una qüestió irreductible entre allò que s'està pensant i la modificació del pensament: el pensador és en realitat el pensament. És el pensament que proporciona les cadenes d'hipòtesis que segreguen nous pensaments. Podríem arribar a afirmar que és el pensament el que crea el cervell, ja que és l'activitat mental la que crea i amplia les funcions físiques de les neurones. El cervell i la seva activitat són inseparables. És precisament l'activitat que manté i augmenta les àrees de l'experiència, les noves observacions i creacions i segurament les ampliacions que el cervell executa en el procés evolutiu.

La forma del gran riu de la ment ha estat configurada al llarg de la història per les aportacions de cadascun dels afluents, els pensaments que cada època ha aportat. Encara podem observar en nosaltres reflexos afins als de les criatures que ens han precedit, fins i tot als d'aquelles que van sortir de l'aigua. En aquest sentit, escriu Peat a *Sincronicidad. El puente entre la materia y la mente*:

Los humanos pueden crear grandes obras de arte o dar un gran paso en la ciencia y la matemática, pero todavía

están en las garras de áreas cerebrales más antiguas. Si se coloca a un poeta en medio de una multitud que grita y ondea banderas, las áreas «animales» del cerebro anularán su comportamiento más civilizado.¹⁶

Sobre la comunicació profunda, sobre el disseny del seu destí, sobre perquè algunes idees són tan aplaudides i d'altres, possiblement amb més mèrit, no ho són en absolut i són ignorades, sobre els corrents de la cultura no sabem encara gaire coses. Segurament, tot plegat té alguna cosa a veure amb l'oportunitat i la circumstància, amb la memòria que segrega l'activitat col·lectiva. De la mateixa manera que una llavor no fecunda en la terra seca i fora de temps, la cultura humana també té els seus mecanismes indòmits. El pensament és també un impuls de la matèria que cerca una solució estable en un món fonamentat en la inestabilitat, en el caos. Som un riu d'idees en procés que ordena el caos de la natura i, alhora, l'activitat mental segrega pensament, caos en el flux de les contradiccions i poesia en la recerca d'allò sublim.

2.18 El pensament creatiu és perifèric

Si realment hi ha una estructura de pensament independent de les unitats que la conformen, els individus, els pensadors, els artistes, els científics, no saben on és el centre de les seves decisions, no poden saber si hi ha una voluntat que tingui el govern i dirigeixi les pulsacions. Ara per ara, sabem qui té el poder i amb ell obre camins per on la història transita, però sempre s'escapen aspectes importants. El comportament humà és semblant al d'un esbart d'estornells; volen de forma harmònica i quan han de baixar o pujar, anar a la dreta o a l'esquerra, ho fan tots alhora, com si conformessin un exèrcit molt ben ensinistrat, com si es tractés d'un pensament perifèric que actua per damunt dels individus. Els ocells i alguns bancs de peixos actuen sense capità, viatgen i formen un sol cos, una sola unitat; el grup és l'ànima d'una existència

superior. Ells també tenen el seu riu i el govern del grup no recau sobre cap individu en concret. El comandament és a l'aire, en l'espai buit que separa cadascun dels individus que formen l'esbart. Com passa amb un banc de peixos, també ells s'asseguren en l'espai de la comunitat, també ells troben en el territori del grup el sentit de la seva existència. Sobre la comunicació profunda que existeix entre una colònia de petites unitats que actuen guiades per un pensament col·lectiu, escriu Paul Davies a *Dios y la nueva física*:

Aunque estamos acostumbrados a pensar en las hormigas individuales como organismos primarios, la colonia se comporta como un todo, como un organismo. Nuestros propios cuerpos son también colonias compuestas por miles de millones de células que cooperan en una organización colectiva. Su asociación es quizá más estrecha que la que existe entre las hormigas, pero siguen básicamente los mismos principios de división del trabajo y responsabilidad colectiva.¹⁷

Els humans no tenim una unitat abstracta de comandament que ens marqui el camí. Les hem inventades, una a una, d'espirituals, polítiques, militars o

econòmiques, però encara que no serveixin per eliminar la incertesa, sempre hi ha una dinàmica de grup que ens fa actuar de manera holística. En el territori difícil de les afirmacions, de les inclinacions ideològiques, ens veiem abocats a pensar en situacions que poden portar les idees a conclusions insensates, però que estan determinades per les dinàmiques del grup. Per exemple i com ja he dit abans, no serà el pensament una particularitat de l'energia que ocupa una substància especial de la matèria buida?

Les paraules ens poden confondre i el tema que ara tracto és molt indicat per a fer volar coloms. No es tracta que la humanitat comparteixi l'espai abans reservat als déus, tampoc aquest text pretén remarcar les virtuts de determinades persones que són dotades per mirar de front la cara oculta de la realitat, la imatge invisible del creador. Ara importa la nostra memòria i el lloc físic que ocupa. Els pensaments són sensacions i aquestes no són arxivades en una zona concreta del cervell. Més aviat sembla que no existeix cap arxiu al cervell, no podem guardar físicament una sensació, però podem recuperar-la. Com puc reproduir l'experiència de la cova, la del congost de Tarradets? De quin lloc emergeix el record d'una persona que ens ha deixat? Hi ha una



Semillas muertas. Castellvell, 1990. Marbre de Markina, coure, llavors i altres. 130 x 70 x 80 cm.

partícula física del cervell que conservi la memòria del meu pare?. El que hem de constatar però, és que el pensament és com una llavor morta que espera transmutar-se en alguna cosa viva.

El cervell actua segons les mateixes lleis que regeixen l'univers macroscòpic, el del món visible, i el microscòpic, el de les partícules subatòmiques i el buit. El cervell opera per impulsos mentals, interruptors que descarreguen petits quants d'energia que creen les imatges mentals, els conceptes, les emocions i tots els seus productes, l'experiència d'estar vius i fer servir un sistema de comparacions. De la realitat que opera a la ment emergeixen també les creacions possibles, les conductes i les respostes ètiques. El pacte amb la natura és la resposta a qüestions que han quedat implicades en la manera de veure la realitat. No tindria sentit parlar d'art si el que intento fer és fundar una mirada nova per presentar una escultura de nous referents. Sé que les referències formals són molt semblants a algunes que s'han fet servir fins ara; les actituds i les idees, però, són aportacions observades de la natura, són respostes meditades, per bé que puguin ser equivocades.

2.19 Intuïció i matèria buida

Fa uns anys a classe, amb els alumnes de segon, vaig passar un vídeo sobre el món invisible. En una de les seqüències mostraven la mort d'un ratolí i l'evolució del seu cadàver, de la desaparició de la forma fins a l'emergència de plantes verdes amb flors d'allò que havia estat la seva substància. Tot un seguit de fenòmens que il·lustraven ràpidament el procés dels canvis i la virulència de la vida. També, en el mateix vídeo, una altra seqüència feia referència a l'estructura de la matèria: es veia com, en un accelerador de partícules, es podia destruir el nucli d'un àtom. Les partícules, els quants, feien uns recorreguts a l'espai i deixaven una traça neta sobre una placa fotogràfica, línies pures en un espai

immens. Abans d'aquestes filmacions, mai havien arribat tan lluny, mai l'ull humà havia penetrat als últims (¿?) esglaons de la matèria. Teòricament podem pensar ja en un espai net i buit de matèria, però visualment ja és una realitat experimentada. Podem dir que la mà de l'home ja ha estat més enllà de la frontera de la realitat física, és a dir, en el territori on desapareix la presència de tota estructura material.

Acabo de llegir un article de Yoji Totsuka, un científic del Japó que ha llegit una conferència sobre els neutrins al Museu de la Ciència de Barcelona. Diu allò que ja sabíem, que estem formats d'espai buit, que milions de neutrins traspassen el nostre cos a cada segon en les dues direccions. Sota la llum del sol ens traspassen de dalt cap baix i a la nit, quan el sol està a l'altre costat de la terra, de baix cap a dalt, és a dir, després d'haver traspasat la terra. Els neutrins són les partícules més abundants de l'univers i tenen certa percepció de les forces dèbils que es manifesten a l'interior dels nuclis dels àtoms. Aquestes partícules no tenen carrega magnètica i són tan petites que és molt difícil que pugin xocar amb els nuclis dels àtoms. És per això que poden traspasar la matèria sense cap dificultat. A pesar que són les partícules més abundants a l'univers, el seu pes no arriba al 1% de tota la massa universal. El seu caràcter peculiar ens recorda la visió del sagrat. Encara no es coneix la funció dels neutrins, tan sols podem saber que no ens afecten. Aquesta realitat que els científics japonesos poden observar en una piscina de 50.000 m³ d'aigua oculta sota terra, ja va ser observada per la intuïció en temps de Demòcrit i, posteriorment, d'Epicur i Lucreci. A *De rerum natura*, Lucreci ja apunta el significat del pacte; deia que som matèria amb lleis immutables, una agrupació d'àtoms que han d'alliberar-se i tornar a la terra d'on van sortir.

Mai s'havien enregistrat els camins d'aquelles unitats mínimes de les quals ja parlaven els presocràtics, ni tampoc s'havia arribat a il·lustrar el poètic concepte que els

induïstes tenien sobre l'espai. Ells afirmaven que la substància de les coses és al buit i que la realitat que veiem és una il·lusió, una producció del pensament. Ara, amb la placa fotogràfica, s'ha revelat allò que anunciava la intuïció d'aquells homes. Aquesta qualitat, el buit creador de formes i de varietat, el misteri o gràcia que proporciona la substància del món, era present com un llençol infinit sobre el qual les traces de les partícules apareixien instantàniament. Aquella era l'expressió inicial de l'origen de tot allò que apareix a la mirada, l'espai enigmàtic que abans es considerava la llar de la divinitat. Era present davant el concepte del no-res i amb una senzillesa extraordinària ens presentava l'abisme de l'eternitat; realitat en forma de fons immaterial en el qual apareixien de manera imprevisible petites descàrregues d'energia. Ara, aquell espai es fa visible i transparent.

Després d'aquella constatació, de veure amb claredat allò que l'experiència havia pressentit en el fons de la cova, el pensament va actuar i va confirmar un nou model de realitat estètica. Les immanències sense cos eren a tot arreu i, com els neutrins, ens travessaven una i mil vegades. Tot era format d'una substància transparent i semblava que el món corpori i precís de la realitat anterior quedés com una antigalla del passat. Ara veiem ones electromagnètiques que configuren la il·lusió de les coses sòlides. Davant nostre teníem una substància dinàmica amb memòria per fer-se de forma variada a cada instant i els límits de la seva acció traspassaven totes les formes possibles, les que havia gravat el temps a la placa neta del pensament.

El rostre buit de la matèria amaga l'última finestra que és possible visitar, d'allí emergeix el projector que presenta la realitat que veiem, però deixa una qüestió sense resoldre, qui és o què és qui governa l'emissió del projector? En l'estat actual del coneixement no podem dir massa res, però podem trobar una explicació a partir del principi antròpic. Aquest principi ens diu que



Pedreres i obertures al terra, *Talls que van ser motiu d'un debat interior sobre l'art i la natura*. Molins de Rei, 1974.

la vida intel·ligent s'ha de manifestar en alguna fase de l'evolució de l'univers. Hi ha científics que asseguren que en algun moment de l'evolució de l'univers, aquest ha tingut les propietats per fer possible que la vida hagi evolucionat fins on és ara. El postulat del principi antròpic final, diu que el processament intel·ligent de la informació s'havia d'originar necessàriament a l'univers i, un cop assolit aquest estat, mai més desapareixerà. El cas de la cova ens proporciona un exemple significatiu. Aquella realitat no existia en la meua memòria, però ha estat una experiència similar per a moltes persones. Això vol dir que allò que abans atribuïem a l'estat de gràcia o a la revelació, ara podem considerar-ho una conseqüència material. En qualsevol cas, després de l'estada i de l'allau de signes que vaig rebre, aquella imatge ha transformat una part important de les meves percepcions. Una comparació simple entre el pensament que allí es va establir i el que ens presenta els fons de la matèria m'indica que la història d'aquell instant també ha quedat implicada en mi. Ara, en expressar-la amb paraules, deixo un registre que serà interpretat per altres persones que, al seu torn, reproduiran una realitat de manera encadenada. En aquest sentit, hem de considerar també que el projector que fa la traça sobre la placa fotogràfica del pensament, el dibuix que assenyala i crea la forma de l'instant, és un impuls d'energia similar al que va produir el senyal en la meua memòria. Les preguntes

que ara se'm plantegen són: no hi haurà motius externs a nosaltres que presentin sempre les mateixes preguntes? som nosaltres la causa estètica que presenta la realitat en forma de pregunta?

Des d'ara ja no cal pensar en aquest territori buit i misteriós com el lloc on habita Déu. La ciència, l'art, la literatura, la filosofia i la religió tenen una empresa comuna que ha estat sempre la recerca de la veritat amagada. Aquest propòsit també el vol assolir l'espai teòric de *L'anell de pedra*. L'espai que presenten les imatges sobre la desintegració de la forma és el lloc de trobada dels dos pensaments, el racional i el metafísic, el secular i el místic, l'oriental i l'occidental. Amb aquest esperit d'unificació, considero que totes les coses tendeixen a eliminar la il·lusió i a fondre-la en un sol pensament, a combregar en una experiència mística amb la natura des d'una perspectiva secular. Allí ha de quedar clara l'observació del físic que mira amb els estris de la ciència, el teòsof que ho fa amb la intuïció i el pensament profund, i l'artista que cerca la imatge per un procés d'aproximacions, de repeticions, de ruptures i de vivències directes.

2.20 Una metàfora buida i plena

El buit és una metàfora, és la superfície blanca on és projectada la substància de la realitat. Com he dit més amunt, és l'espai que ens presenta avui la física en l'últim dels seus esglaons coneguts i el territori metafísic on entren en joc les especulacions estètiques. El blanc metafísic no és sols una olla de fang tancada dins la qual hem segellat l'alè diví i n'hem extret els àtoms de l'aire. El blanc metafísic és també un model ideal que ens ajuda a comprendre l'espai últim de la matèria, l'espai que hi ha entre les distàncies que separen les partícules subatòmiques. Podríem dir que és l'espai real i ideal, l'escenari on balla Vishnu i crea amb el seu ritme frenètic la forma del món. És una superfície de dimensió múltiple, activa, neta i carregada de l'energia que fa

possible que la realitat que veiem es manifesti. Allò que relativament és perdurable tan sols és una memòria que aglutina una sèrie de molècules en un camp magnètic que pot arribar a configurar les característiques morfològiques i psíquiques d'una persona. Quan arriba la mort, res es perd, tot queda entre les energies permanents del món, tot torna al buit blanc de l'origen, a la substància que els orientals anomenen el Alaya del món.

A la filosofia hindú-búdica es pensa que la creació del món va ser obra d'un joc en el ritme harmònic de la dansa, el Vishnu Lila. Lila equival tant a joc com a dansa. La dansa de Vishnu mou la vibració profunda de l'instant, les forces dèbils i les realitats que observem, la concepció del món segons és coneguda per la cultura popular. Justament, el model que presenta la societat se'l considera il·lusió, un joc que mai s'ha de prendre seriosament; la realitat és per sota d'aquestes concepcions. La dansa i el joc de Vishnu condueix també els fils de les idees que els humans tenen del món; pels hindús tot és Maya, la realitat que pensem és una il·lusió. La realitat és l'acció de Maya, de la il·lusió de la ment, en la qual, circumstancialment, queden atrapades la vida i l'ànima humanes. Ara, la física també troba les portes de la il·lusió, l'escenari on la matèria es comporta de manera incerta, instal·lada en la probabilitat. En el propòsit de cercar la veritat s'ha descobert una realitat oculta, que fa fonedissos els seus



La gravetat de les pedres. *L'ordre de la natura s'expressa entre les formes mes senzilles. Riu Llobregat, 1976.*

mecanismes. Aquesta circumstància fa incompreensible el món a la raó científica i, per arribar-lo a comprendre, la raó es veu obligada a tornar enrere, a les propostes que han mantingut algunes de les observacions pressentides des de la religió, al Vishnu Lila, al vessant lúdic del temps.

Alguns autors han volgut trobar relacions entres les dues línies de pensament, la científica contemporània i la religiosa antiga, i han presentat una teoria simple i ferma. Com els budistes, afirmen que tot és energia i matèria i, a més a més, aquesta és buida, totalment sense forma, ja que les formes són expressions instantànies o més o menys perdurables que només tenen existència a la nostra mirada. Parlen del Tao de la física i en realitat es troben relacions sorprenents entre la idea oriental de la realitat final i absoluta, i la que ens presenta la física quàntica. La part lúdica del temps és també l'acció de les ocultacions, que es presenta en un territori de probabilitats mai comprovables. Així, si el tema no queda mai lligat a la memòria recuperable, com a mínim les relacions són plenes de valors poètics i amb això ja en tenim prou. El Tao és la idea



Espai Palabra. Castellvell, 1995. 130 x 025 x 010 cm. Totes les preguntes cauen en un instant. De la sèrie pedagogia de la realitat. Reus, 2002.

oriental sobre el traçat d'una vida que persegueix el veritable camí. Les accions a la cara fosca de la realitat són el camí, el traçat de l'experiència viscuda. Ells cerquen la integració del cos amb les forces universals i l'anul·lació del pensament i de la consciència del jo temporal. Les accions en les capsos són testimonis que renunciem a trobar un món, si no és aquest en el qual es projecta. Justament la força de les demandes del jo, el referent constant del desig i la memòria personal, cerquen la integració amb aquest fons comú; és la consciència individual la que ha d'arribar a ballar la dansa del temps.

Molts artistes contemporanis han gaudit i s'han influenciat per aquestes filosofies; les seves aportacions ens han situat en una nova singladura, en un nou paradigma. La unificació de criteris universals, la idea d'una teoria general que expliqui la realitat estètica com una immanència espiritual que habita en la natura, és un trajecte de grans esperances per a un futur immediat. De fet, sempre ha estat així. Les obres d'art de qualsevol cultura transmeten el seu missatge profund encara que no coneguem el seu significat superficial. La comunió espiritual és en allò bàsic. Ara, la unificació de criteris ens apropa cada cop més, les cultures es troben en aquesta nova realitat i hem de pensar que la humanitat camina cap a un destí comú. L'art, la filosofia i tots els llenguatges disponibles han d'estar al servei d'un sol objectiu, fer que la humanitat quedi integrada en la natura de manera harmònica.

Aquí m'he d'aturar un instant i fer un aclariment. Encara que en diverses ocasions he manifestat la necessitat d'una comunió amb aquest buit caòtic i blanc que configura la realitat en el seu estrat primari, sé que és molt difícil entrar-hi i que els accessos fraudulents, falsos es multipliquen. Tan sols aquells exemples exposats i experimentats en les obres tenen l'autoritat de sancionar que allò que s'ha dit és realment una vivència testimonial. Penso que la comunicació profunda emergeix d'aquest espai, encara que no sigui altra cosa que un recurs poètic

de comprovació dubtosa. Penso també que la realitat humana és en la diversitat i en la temporalitat d'un univers possible, és a dir, ens conformem plenament en una freqüència que configura una realitat dialèctica on tot és hipotètic. El blanc permanent és una imatge metafòrica que presenta la paràlisi del pensament i sedueix perquè té totes les connotacions del sagrat. El buit carregat d'energia creadora en el qual badalla la nit interminable del joc del temps és un magnífic lloc per situar una paraula humana. En el caos de la matèria en procés de transformació, allí on s'activa la roda infinita de les realitzacions, descansa un tros de la memòria humana; el Vishnu Lila té el ritme d'una dansa que serveix igualment a les pedres i als homes. Al marge del ball universal, nosaltres tenim un ritme propi en el qual es manifesta la particularitat de Maya. El món es troba en la multiplicitat de les formes i quan parlem d'un fons comú, d'una substància creadora que emergeix del buit, en l'expressió queda implicada la unitat i la diversitat. Cal recordar que som un sistema que la matèria ha creat i que ens trobem en una de les últimes freqüències; aquí seguim el procés de la seva evolució i encara no en coneixem el destí. Hem de pensar també que en la seva memòria implicada queda conformada la realitat humana: fora d'ella, no té lloc el discurs filosòfic ni la realitat estètica. Com he deixat escrit, el pensament forma un teixit habitable en el caos.

*Entre más lleno mi cuerpo de vejaciones,
más claro me encuentro conmigo mismo.
Cómo podría estimular mejor mis instintos
si no es con el látigo y la cadena de las ideas,
cómo podría hilvanar una forma en la mente
si no es con el sufrimiento de tejer en el caos.*

L'escenari metafísic que presento aquí és un desert inhabitable on només és possible l'acció estètica. És l'espai on queda insinuat el model personal que crec més adient a la comprensió de les forces actives

que configuren el món espiritual. Sabem que, en ocasions, aquestes idees poden presentar-se com una realitat llunyana i amb força dificultat poden arribar a fer-se comprensibles. Sabem també que el cap és prou hàbil per fer-se càrrec d'aquestes circumstàncies, que en ocasions es presenten com quelcom de revelador, miraculós, que es fa entenedor de sobte, com una epifania. En l'obra d'art, però, l'experiència és directa.

Una observació poètica, una acció creativa, veuria que allí on no hi ha cap partícula és on neix la totalitat de les coses. Veuria que en l'inabastable espai del fons, en els escenaris on dansa Vishnu, es troba la substància intel·ligent que possibilita els canvis, la qualitat aleatòria que mou totes les transformacions de la matèria, en definitiva, la substància del joc que escup la substància del món. Una resposta poètica diria també que l'energia (canviant, creativa i oculta) es manifesta entre la totalitat i el no-res. Com un model de comprensió possible, veiem com en el blanc del fons es conserva la memòria del mecanisme de l'univers, veiem que allí s'expressa, ja que és l'espectacle que presenta la llum a la mirada. En la seva transparència, aquest escenari aparentment desèrtic on habita el no-res, circula tot sol i en un remolí sense direcció l'univers de la il·lusió humana. No obstant això, en el centre d'aquest remolí es troben els agents actius de totes les hipòtesis i, en conseqüència, potencialment, tots els móns possibles. Així ho va expressar Heidegger en la seva obra *Què és la metafísica*. El no-res és la condició bàsica que fa possible la revelació de l'existència. També es dedueix de les paraules escrites en el *Bhagavad-Gītā* sobre el creador Krisna:

La inteligencia, el conocimiento, el librarse de la duda y el estar alucinado, el perdón, la veracidad, el autocontrol y la tranquilidad, el placer y el dolor, el nacimiento, la muerte, el temor, la ausencia, la no violencia, la

*ecuanimidad, la satisfacción, la austeridad, la caridad, la fama y la infamia son todos creados por mí.*¹⁸

2.21 La primera forma i la idea

Com s'ha dit, aquest escenari metafísic, buit de matèria i ple de l'energia originària, desprèn físicament una activitat sorprenent, la formació del món que veiem i, en conseqüència, les interpretacions que en podem fer. Aquests valors s'han trobat igualment en altres èpoques, queden enregistrats en les explicacions que es feien del món i del seu origen mitjançant narracions mitològiques. En la creació del món mitològic també existia el caos primigeni; aquesta és una premissa comuna a gairebé totes les cultures, la narració poètica de la realitat estètica de l'origen. De maneres diverses, la sopa primordial fa de model per explicar el pas previ a l'acte creatiu, l'espai on queda formulada la presència del signe que descriu lentament l'aparició de l'obra d'art; l'escenari de l'abans i el després de l'impuls de la creació.

Aquesta imatge és la que presideix cadascuna de les intervencions que faig a les capses. Allí, davant del moment «transcendent» de deixar un senyal en el receptacle sinuós de la creació, allí i en aquell precís moment, m'entren ganes de pixar o de rascar-me el cap. Són moments molt divertits, ja que prenc consciència de tot el pes de la informació que cau a sobre meu i, ahora, sento el pes d'haver de dir quelcom d'engrescador. És el moment en el qual torno a ser com un nen sense memòria, poso els peus en una galleda d'aigua, camino al voltant de l'alzina, recullo una fulla de pi i m'escuro les dents, miro les teulades de la Comella i el color dels plàtans i decideixo esperar o continuar, decideixo que he de fer alguna cosa. Tot és ja pensat. Potser ja fa anys que està pensat i ara és el moment de decidir què és el que s'ha de fer. És el moment de l'inici i del final, de la comunió amb la soledat d'una pedra, o de gratar unes paraules sobre la superfície del fang. Sigui com sigui, sempre és un acte de soledat i tensió amb un mateix, ningú està al teu

costat en aquell moment i ningú serà testimoni d'allò que has fet a l'interior de la capsa.

Segons la mitologia òrfica, la Nit d'ales negres va ser festejada pel Vent i va posar un ou de plata enmig de la foscor. Eros va sortir d'aquest ou i va posar l'univers en moviment. Eros tenia doble sexe, ales daurades i quatre caps. De vegades mugia com un brau, rugia com un lleó, xiulava com una serp, i belava com un moltó. La nit li va donar el nom d'Ericipaio i Protògen Faetonte i vivia amb ell en una cova, manifestant-se en forma de tríada, La Nit, l'Ordre i la Justícia. Davant de la cova s'asseia la mare Rea, que tocava un tambor de llauna per cridar l'atenció dels homes que volguessin conèixer el contingut de l'oracle de la deessa. Dels quatre animals que simbolitzen Eros, el brau serà el que encarnarà a Dionisos i serà recordat en la celebració de l'any nou. Amb l'adveniment del patriarcat, el poder de la nit (la dona) va passar a l'home i el símbol de l'ou de plata (la lluna) va passar a Urà. L'home va il·luminar el model del món encarnant-lo en el sol, que va passar a ser el símbol astral més important. D'aquest mite es desprèn la importància de l'impuls creador d'Eros i la força universal que s'amaga a l'esperit humà, ja que en l'home era implicat el model que feia comprensible totes les coses, fins i tot els déus tenien la seva forma.

Kassimir Malevitx va iniciar la segona part de la seva obra sobre el suprematisme amb la idea d'una realitat incomprendible de la naturalesa, en la qual l'home està integrat. Indicava que tan grans com siguin les coses, sempre trobaran un lloc i una correspondència en el cervell humà, ja que tot l'univers cap dins la capsa del pensament.

En la concepció Brahmànica, la idea del primer impuls, l'acció creadora sobre el no-res, és coneguda com el desig del pensament que inclou el naixement del primer embrió organitzador, el qual es converteix en ou, segons parla la *Chandogya Upanishad*. Aquest ou és en realitat el flux inicial del primer impuls, l'ou d'or de les Lleis de Man, és a dir, el procés revelador, que dissipa les tenebres i funda la ciutat dels homes. És la primera forma que ocupa

l'espai, que li dóna un sentit i crea el motiu per afermar i ordenar les formes al pensament: és, doncs, la primera causa que proporciona sentit a la mirada. És el rovell de l'ou de Brahma que forma un sotrac intel·ligent i l'escampa com el pol·len a la primavera. És la raó que ordena el verb, que es fa comprensió, com diuen els hebreus per boca de Sant Joan. Les mans de l'escultor o de Déu, mans que modelen, que configuren la forma i l'esperit, és a dir, que representen el seu cos i l'omplen de significat estètic. Mans que amb l'acció del pensament col·loquen les pedres per a fundar la ciutat dels homes entre la matèria caòtica i sense voluntat aparent som creadors de realitat. Arquitectura mental que elabora l'espai sagrat, un univers a escala humana que pren forma al mateix moment que es configura com idea. Així neix i creix la humanitat, així amplia les seves fronteres cada vegada que, com Arquites, llança l'espasa i modifica la frontera amb una nova mirada. Explica Paul Virilio:

Actualmente se cuestionan los excesos de la razón metodológica, casi con retraso se descubre « la variedad de teorías que antes se enseñaban como verdades eternas». 18'

Des de la perspectiva dels presocràtics aquest impuls creador del cosmos ha existit sempre, com va dir Heràclit. El buit actiu porta implicat des de l'origen les possibles accions i bifurcacions del temps. Heràclit també va afirmar que el món era un munt de runes amuntegades per l'atzar, un procés immens que flueix i mai resta en descans, segons cita Popper.

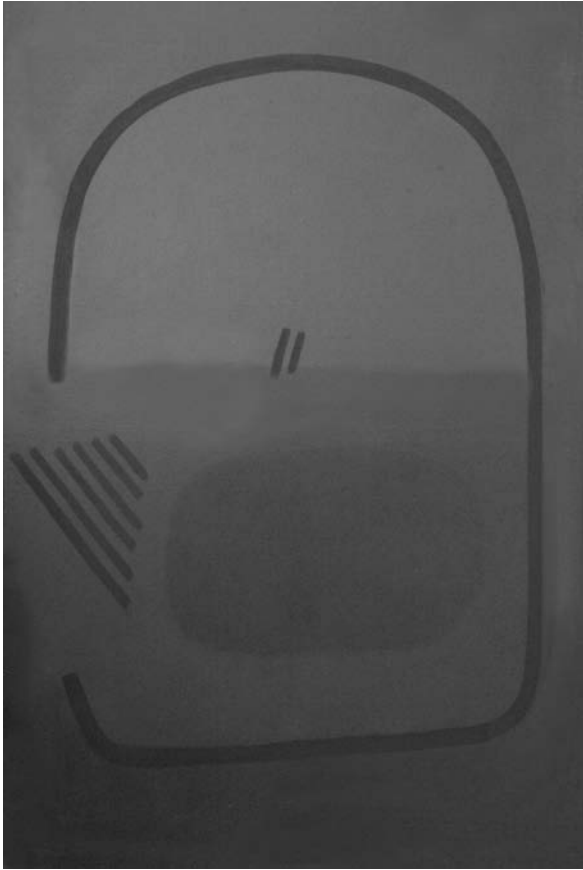
Para él, el mundo no era un edificio, sino, más bien, un solo proceso colosal; no la suma de todas las cosas, sino la totalidad de todos los sucesos o cambios o hechos. 19

El logos d'Heràclit i els presocràtics es manifesta en els canvis, en els processos, en la dansa de Vishnu, és en ella que queda descrita la saviesa del món, la intel·ligència

universal que regula els mecanismes secrets de la matèria. Sobre el mateix logos parlava Plató, ja des d'una visió escindida i dividida en categories. En la dualitat del sexe, el logos era el principi masculí, l'agent actiu que fecunda i la jorà, el principi femení, l'espai material, l'olla buida on queda recollida la llavor. El logos diposita el semen a la jorà i, com en una dida fresca, s'hi desenvolupen les idees. Entre el logos d'Heràclit i el de Plató hi ha certa diferència. Heràclit parla de la intel·ligència universal que actua com un principi generador de canvi, de diversitat, de conservació. Plató mira el logos des d'una perspectiva humana, li adjudica una categoria sexual amb una



Àngel emergint d'un forat. Bronze, 100 x 19 x 17, Castellvell, 1987



Espacios. Reus, 1977, Acrílic sobre tela. 195 x 130 cm.

clara connotació despectiva cap el sexe femení, en implicar la seva passivitat en el procés creatiu, nora fresca de senyals diu el mateix Plató.

Sembla més encertada la imatge oriental del Yin i el Yang; en ella el *logos* i la *jorà* actuen conjuntament, ballen al mateix ritme, per a fundar el món, per a trobar el camí del Tao, camí de la saviesa universal exposat per Lao-Shu. El pensament taoista ha fet de l'ou la imatge del gran Uno, la figura innomenable del creador sense habitacle. El gran Uno és un concepte similar al que feien servir els agnòstics amb el nom de pleroma, "divinitat" de la qual neix tota realitat.

*Escuchad: Yo empiezo con la nada. La nada es igual que la plenitud. En la infinidad, lleno es mejor que vacío. La nada esta vacía y llena.(...) Una cosa que es infinita y eterna no tiene cualidades, puesto que posee todas las cualidades. (...) La nada de la plenitud la llamamos pleroma. Allí dentro termina el pensamiento i el ser.*²⁰

El seu atribut suprem consisteix en què ell era abans de la creació, és a dir, abans de la posada en escena del paper en blanc. La història brahmànica continua en aquesta direcció: al principi creà les aigües, dins de les quals va posar la llavor que es va convertir en ou d'or, revestit de la lluentor de mil raigs (imatge del sol). Dins d'aquest ou va néixer, per ell mateix, Brahma, anterior a tots els móns. Diu el *Bhagavad-gītā*, Cap. 10/2.²¹

Aquel que me conoce como el que no tiene nacimiento, como el que no tiene origen y como el Señor de todos los planetas, en este mundo donde todos están sujetos a morir, él está libre de toda duda, y se libera de todos los pecados.

El viatge de retorn també és un dels objectius de la ciència, l'art i la psicologia. La física en el seu intent de descobrir els mecanismes del món, ha arribat fins al moment inicial de la creació, fins al Big Bang. Ara la raó científica ha desplaçat la intuïció, la meditació o la revelació i ha fet el trajecte a l'origen amb la consciència clara tot prenent bona nota del viatge, lligant caps des de disciplines diverses, per a comprovar, finalment, que era un raonament comprovable i verificable des d'angles diferents. També el recurs del viatge de tornada, del retorn *ab initio*, es fa servir en les tècniques psicoanalítiques que recuperen la memòria del malalt anant cap enrere, memoritzant poc a poc les experiències viscudes en sentit contrari. En la pràctica artística el viatge cap enrere es fa de sobte, situant-se a l'inici, en el no-res, a l'escenari blanc de l'actor que ha perdut la memòria, en la diagonal misteriosa que s'obre a l'inici de cada intervenció. En aquest lloc de possibilitats obertes, els camins de l'obra es bifurquen abans de la seva existència i la incertesa presideix l'actuació. La superfície en blanc en els primers moments de la decisió suposa, de forma plena, la posició de l'origen. En bona part de les ocasions, la consciència no té una idea

de la forma final de l'obra; és ella que es presenta i es fa al pensament en el pla de la realitat estètica. Tornar a l'espai buit de les coses és il·luminar-lo amb la llum que projecta la pròpia consciència; així la casa mítica de l'esperit, la ciutat de Déu, l'ou de Brahma i el caos primigeni recuperen la primera mirada. Segons ho entenc, observar aquesta escena amb una sinèrgia plena és sentir-se en el món des d'una posició mística, i l'acció de retorn és ja el moment de l'arribada.

L'ou de Brahma sura sobre el caos i genera un cosmos organitzat al principi de tots els temps. Aquesta visió és coneguda per mitjà de l'experiència directa del iogui. En els exercicis de regressió, de retorn a l'origen, el iogui recrea tots els passos de la reproducció del món i visualitza la història de la creació. En la meditació, escapa de la dictadura del temps, es lliura de les lligadures del seu cos material i cerca el caos primigeni, el moment abans del naixement del temps. En l'experiència completa, el iogui contempla, fins i tot, la creació del creador. Per a fer-ho, el temps es fa subtil i es dissol en l'aigua, i l'aigua en el foc, i el foc en l'aire i l'aire en l'èter, i l'èter vesteix el gran buit de Brahma.

2.22 La consciència revelada

En l'experiència artística es troben diverses manifestacions de la consciència: totes elles tenen certa rellevància en la formació del pensament. La més significativa per a mi, o la que vull destacar en primer lloc, és aquella que es forma de la percepció de les forces dèbils de la matèria i no té cap altra funció que la formació espiritual: revelada per la intuïció, es manifesta quan es fa present en l'obra. És la que en sànscrit era anomenada amb la paraula *turiya*, que referia l'experiència de la consciència pura. Aquest concepte ha estat devaluat per l'ús abusiu que se n'ha fet. Per la seva bellesa i valor evocador té el poder de crear certa confusió intel·lectual i obrir portes que, de vegades, són falses. És per

això que no el faré servir gaire, però descriuré allò que s'entén per consciència pura.

Segons les figures narrades per persones que han viscut experiències místiques, la intuïció humana fa un viatge enrere, com si el temps anés a l'inrevés. En altres ocasions, el viatge és instantani i de cop albiren l'origen de les coses i veuen en un tres i no res, en una il·luminació, l'espai on neix l'ou de Brahma, que sura expectant sobre els caos de l'energia primigènia. Com podem comprovar es tracta d'una visió, d'una revelació fèrtil i poètica que, al mateix temps, és la representació gràfica de la formació dels primers àtoms. Les seves transformacions, la seva virulència i capacitat creativa, van deixar un rastre en totes les seves posteriors recreacions i hem de pensar que encara queda una llum retinguda en la memòria psíquica, una espurna enganxada i reproduïda en cada persona. En la revelació de l'origen, el pensament de la humanitat veu també com de l'ou neixen totes les coses del món, explicació mítica i exemple reeixit de la intel·ligència intuïtiva. És una presència evident que s'activa en la memòria de l'inconscient humà, del qual l'art presenta



Susurros en una cueva. Vespella de Gaià 1996

una mostra gràfica d'allò que ha estat la seva evolució. Desplegament total de la memòria de la matèria, de la diversitat i el saber que eren implícits en l'estructura bàsica el pensament. Escriu David Peat sobre un text de Jung:

*En varios escritos suyos llegó a proponer que este inconsciente colectivo se fundía con las reacciones del reino animal. En cierto modo, por lo tanto, es posible que su orden abarque toda la vida y aún posiblemente la materia misma.*²²

La cosmogonia en què es basa el pensament Jung parteix de les idees antigues, té el seu origen en els mites agnòstics sobre la creació del món. En aquests mites s'explica com la *pleroma* (un principi de divinitat del qual neix la totalitat de les coses) és la singularitat buida d'on sorgeix la *creatura*. Afirmen que el no-res és igual a la plenitud i que una cosa infinita és també finita en el moment de la configuració de la forma i de qualsevol singularitat. Jung creu que la creació de la ment i el seu lligam amb la matèria neix amb la formació de la *creatura*, que és l'expressió singular de la *pleroma*, la forma que té l'origen en substàncies buides.



Àngel portador de secrets. Bronze 60 x 20 x 07, Castellvell, 1987.

*La nada de la plenitud la llamamos la pleroma. Allí dentro termina el pensamiento y el ser. De este fundamento infinito, informe, surge la creatura, un mundo de orden y distinciones. La creatura es el mundo de las cosas creadas.*²³

De la mateixa manera que emergeix la forma del no-res, en un instant i des del somni revelador, emergeix a la consciència la imatge del món i s'experimenta una visió completa de la història de la creació; aquesta seria la visió dels agnòstics. En aquest cas, la consciència ha actuat en un acte que transcendeix la capacitat normal dels humans. La consciència esdevé un instrument, un mitjà de la intel·ligència universal per a il·luminar el pensament. Una qualitat implícita a la matèria es manifesta en un pla superior, la consciència humana, que crea la memòria de llarga durada en l'obra d'art. Com deia Heràclit, el logos es fa present en el somni, en un estat de gràcia i de revelació sagrada, i el text escrit, l'escultura, la pintura o el poema són la prova manifesta dels mecanismes de la intuïció. El logos ha fet servir l'home com una mà involuntària, la que obre l'arxiu de fotos per a recordar el camí recorregut, per a trobar, en les imatges del passat, les pautes estables, les memòries implicades, les veritats eternes.

Algú va dir que el cervell s'assemblava d'allò més a un potatge: és tan caòtica la seva presència que ningú diria que aquesta massa informe pot arribar a fer les meravelles que fa. El sistema neuronal és una màquina biològica d'altíssima complexitat, no només per les funcions administratives, la regulació automàtica del cos i la influència directa que hi exerceix, sinó també, per la capacitat de produir idees, i sobreviure-les, les continuades i les obsessives, les hipòtesis més raonables i també les més peregrines. El cervell tendeix també a cercar el perfeccionament i l'adaptació als canvis, a buscar la millor forma d'evolució i a regular el flux continuat dels pensaments peregrins. Així passa també amb els sistemes biològics, que cerquen la millor solució per actuar, per adaptar-se al medi, sempre en la recerca de

l'error i de l'èxit, sempre amb la intenció de trobar la millor manera de viure, de crear o trobar el seu llit ecològic. La matèria utilitza mecanismes semblants; així veiem com cada sistema presenta la tendència a garantir la millor forma, la conservació i l'evolució: tot el conjunt d'expressions s'estableix en una interrelació contínua. Sembla miraculós que de la suma d'interaccions que rep cada sistema, des de l'organització d'un àtom fins a l'estructura d'una idea, no n'esdevingui tot un cataclisme que trenqui la cadena d'esdeveniments. Sembla que, en el fons de la qüestió, hi ha unes barreres de protecció, o unes forces dinàmiques que preserven els camps d'actuació de les possibles perturbacions externes. Sembla que les interferències només produeixen senyals de protecció i resposta.

En el seu desenvolupament, el cervell ha elaborat un aparell complex que presenta semblances i diferències amb un ordinador. El cervell també té un hardware i un software, un sistema eficaç d'emmagatzematge de memòria i la capacitat de combinar-la. Amb tots aquests atributs opera i cerca instantàniament solucions múltiples. No obstant això, en el procés d'evolució han quedat memòries ocultes i superposicions de realitats mentals. Així, el cervell, per a millorar la seva eficàcia, administra aquesta memòria de manera intuïtiva. El sistema nerviós central allibera les imatges en un flux aleatori; en un joc d'atzar l'energia espontània continua les seves produccions i crea associacions lliures en la pantalla de la ment. A diferència del software d'un ordinador, el cervell recrea les realitats passades en un joc de combinacions múltiples, sempre de manera dinàmica, i les contrasta amb la situació del moment que viu. Amb l'acció lliure de les imatges, el cervell crea noves atribucions de les realitats passades i presenta contínuament una variada significació del món. De la lectura de la vida quotidiana, de la diversitat de les idees, de les presències i les absències, de la matèria i, més concretament, de l'espai en

el qual queda configurat, el pensament crea consciència. Segurament aquest és l'estadi més complex de l'evolució del cervell. Ara la consciència es mira a ella mateixa i aquesta activitat es tradueix en la creació de llenguatges que operen al marge de la vida quotidiana. Aquests llenguatges, però, són els encarregats de crear els models de realitat estètica i presenten l'art en tota la seva diversitat.

2.23 Motivació permanent

Escriu Mircea Eliade a *Lo sagrado y lo profano* que "per a viure en el món, cal fundar-lo". Ara podríem afegir que per a viure-hi cal pensar-lo a cada instant, cal fer un esforç de recerca considerable per a sobreviure als canvis als quals ens sotmet la postmodernitat. A l'època actual, però, no només disposem de la raó per fundar-nos una representació del món. Com sempre, la intuïció connecta amb mecanismes ocults de l'esperit humà i presenta solucions de forma instantània; ho comprovem cada dia en la consecució d'obres d'art, en decisions que impliquen l'economia i la política i en la facilitat amb què els joves connecten amb el món virtual dels ordinadors i els aparells electrònics, una facilitat difícil d'imaginar generacions enrere. El coneixement i l'experiència fan el llit ideològic, el marc cultural on poden reeixir les propostes i, per què no, les revelacions artístiques que impregnen de significat tot allò que fem. D'aquesta manera, es poden entendre i assumir les hipòtesis noves, que emergeixen de les parts fosques de la memòria, de la intuïció creativa que, acompanyada de la mirada seductora de la ciència, espera trobar una possible realitat cultural on arrelar, on «fundar el món que anem pensant».

El primer hexagrama del *I Chin, El llibre de les mutacions*, tracta precisament l'energia primària, la font lluminosa i creativa que activa tots els processos creatius. De fet, en aquest llibre s'apunta l'impuls còsmic com a principi que s'expressa en la naturalesa. El signe està format per sis línies

contínues senceres, és l'expressió més forta de totes les combinacions que l'atzar pot presentar. L'oracle fa servir la forma mínima per a presentar la màxima consistència significativa. Aquí, el "menys és més" de Mies van der Rohe es posa de manifest per a representar la imatge del cel i l'energia no condicionada per cap circumstància. L'energia és considerada com la perseverança del temps i la saviesa que desprèn en totes les creacions. En la interpretació del signe, s'han de tenir en compte tant la lectura microscòpica com la lectura aplicable al territori del món humà. En la lectura antiga, el desplegament d'aquesta energia era l'acció de la divinitat; ara és l'acció física de la matèria i les seves ressonàncies. El signe aplicat a les accions humanes descriu l'activitat del savi, del creador o del polític. Aplicada la força que desprenen aquestes persones, penetra en el cos col·lectiu la seva essència més elevada.

Amb la religió i l'art, la humanitat ha volgut trobar un fil comú entre el seu esperit i el de la resta d'éssers vius, i un pont de connexió amb la vibració subtil que presenta la matèria. Intuïtivament, s'han atribuït aquestes realitats als déus, i el seu poder creador era l'evidència experimentada en totes les manifestacions de la natura. Ara, però, crec que ens podem exigir un pas endavant i trobar el substrat comú a tot allò que és present a l'univers: la física ens ha presentat un escenari ple de poesia, una realitat transparent on els electrons apareixen de forma fugissera i eternament es combinen per a formar, ara una flor, demà un insecte, demà passat una gota d'aigua. L'espècie humana és qui té la qualitat espiritual prou sensible per a recuperar tot el trajecte recorregut i tornar a l'espai de l'origen, per tornar conceptualment a la llar primigènia, la *pleroma*, i extreure'n una experiència extraordinària, la *creatura* en forma d'obra personal i, en el meu cas, en la proposta de l'anell de pedra.

La consciència harmonitzada també es conrea en l'ànima humana, que ha d'actuar sobre el fons misteriós de la realitat com una vibració musical, com un perfume que canvia el to de la realitat i envaeix la mirada al marge de la matèria que la sustenta. Com la gota de tinta acolorida que cau a l'oceà i canvia tota la seva entonació,

la consciència pensa a cada instant la imatge del món i canvia, per tant, la seva substància. No sé si serà possible la superació dels interessos i les misèries humanes, però fóra desitjable una etapa diferent en la seva conducta, en la qual la consciència pogués actuar com un lligam espiritual, com una comunió mística amb la natura. Un perfume suau que calmes les tensions, que ens permetés d'entrar en un període de reconciliació, en una etapa de coincidència subtil, com la gota de tinta que canvia la substància de l'aigua. Però aquesta idea encara és un propòsit utòpic i per assolir-la cal posar-se en acció i projectar universalment principis raonables i de sentit comú; així s'actua ja en el pla de la comunicació convencional.

Ara em ve a la memòria una idea insensata que ens remet altra vegada a l'antropocentrisme. No serem nosaltres els creadors del món, no serem nosaltres la imatge viva de Déu? De fet, tenim més proves a favor que en contra i no em trobo sol en aquesta insensatesa. Si més no, els déus són creació humana i van ser ells que van il·luminar l'ou de Brahma abans de la creació del món, o ballant amb el vent sobre les aigües de l'oceà primigeni, com ho expressaven els antics grecs... Des d'una altra perspectiva, no serà la consciència que crea el món en fer-se ella mateixa en el paradigma de cada època? No seré jo, amb les ocultacions, qui crea la ciutat del misteri i la renúncia en negar-me a expressar a la cara visible de la realitat, el perfil de la incertesa? No serà la meua covardia, expressió d'autodefensa en aquest escrit, el desig d'avançar entre tenebres per consolidar les posicions mentals que rescato dels aiguamolls del dubte?

2.24 El pes de l'eternitat ens invita a l'origen

Contínuament ens preguntem moltes coses. No podem eludir-ho, el destí, l'ànima, l'origen, la realitat estètica i el pes de l'eternitat graviten sobre nosaltres com un sistema obert de canvis possibles. El canvi introdueix incertesa en l'ànima humana, però tot és comprès en la dinàmica del món, tot és implícit en els dos valors que es troben a la

matèria: reproducció i conservació. L'evolució és una variant per adaptar-se, és el joc de la dama vermella, canviar sempre, bellugar-se contínuament per romandre sempre al mateix lloc. Si tot canvia, el moviment s'ha de fer a la mateixa velocitat: qualsevol variació en sentit contrari comporta la mort o l'eliminació en el sistema. No cal capficar-s'hi, el món és així perquè és possible que així sigui i no cal parlar d'allò que no podem pensar, de tot allò que no és encara. Segurament, tot podia haver estat diferent i no es va fer realitat per una qüestió insignificant, per un efecte papallona instal·lat al moment oportú... Insisteixo, no cal parlar-ne, encara que aquí s'obrin espais fantàstics per a la creació de realitats i universos paral·lels. La intel·ligència de la matèria té un codi senzill i d'una gran economia de medis: si o no, això és tot. En el vessant espiritual de la matèria tot queda resumit en la contemplació entotsolada d'ella mateixa, és a dir, per autocontemplar-se, a l'estat primigeni no li queda més remei que esdevenir-se matèria estètica, ja que a l'inici ni tan sols això existia, no hi havia res per a ser mirat, ni memòria històrica que exigís record.

A la vida no trobem resposta a moltes qüestions, què hi farem! Potser no n'hi ha de solucions, potser les preguntes que ens fem són fora del marc d'allò que es pot anomenar i dins de l'escenari que crea la mateixa pregunta. Pensem que tan sols podem parlar d'allò que és pensat amb paraules, esculpir allò que és susceptible de ser escultura,



Ous amb senyals. Barcelona, 1977. Ceràmica refractària. 60 x 45 x 45. Col·lecció Virginia Figueres.

mirar allò que és llum als ulls. El llenguatge té moltes deficiències i, de fet, és una eina primària per a trobar respostes a allò d'indescifrabable. És possible que el defecte sigui en la manera mateixa d'enfocar els problemes... Siguí com sigui, el defecte sempre apareix en la segona volta, quan les coses són observades des d'un angle diferent. Volem entendre el món des d'una mirada antropocèntrica, però aquesta mirada serà parcial i afectada per les deformacions sempre. La contemplació estètica del fons lluminós de la matèria no és pas mirar de cara el rostre daurat de Déu, és ben bé tot el contrari. No veure ni pensar res, no presentar cap solució ni definir cap forma és habitar l'espai de l'origen. A les arts, aquest tema té una energia poderosa. Un llamp descarrega sobre el llac i l'aigua s'escalfa en un instant, de la mateixa manera cau un gra de sorra i petites ones són projectades a l'infinit. Una ferida imperceptible quedarà per sempre en la seva memòria i no quedaran testimonis per a construir la història.

Crec que hem d'instal·lar l'ull al cor de l'origen, davant mateix de la cara invisible de Déu i segurament allí no hi haurà més espai per a les preguntes, tot serà transparent i opac, infinit i finit, buit i ple, i la paraula interrogativa quedarà enganxada a la gola, just en el mateix lloc on neixen les idees. Confosos en aquesta eternitat, tot quedarà explicat en un segon, a l'origen es troba una raó profunda que justifica i comprèn totes les altres. L'esperit, la seva part incomprendible, la immortalitat, troba allí una justificació plena i queda immers en el riu inabastable de la matèria transmutada en l'ésser fora del temps; és a dir, realitat estètica que es contempla tota sola en el mirall dels seus ulls...

El retorn a l'origen ha estat un tema important que ha motivat sempre als creadors i els ha portat en la direcció de trobar una associació entre l'acció creativa inicial i el misteri comunicatiu que neix de l'espai de l'obra. Les escultures en forma de caps tancades que faig ara són la continuació del treball teòric sobre l'ou. En

certa forma, la tomba i l'ou són la mateixa cosa i així va quedar expressat a *Espai mínim*. Naturalment, ara també he valorat i afegit altres nocions materials i conceptuals que emergeixen de l'escultura contemporània. Sobre les qüestions que calia presentar i representar a l'interior de l'obra, *capsa-ou*, m'han animat les experiències, accions i observacions a la natura. M'ha animat el fet de cercar en les immanències ocultes, en les coses plenes d'enigma, a buscar l'existència d'un món que no és el que habitualment s'associa a la realitat quotidiana. Per tant, crec que les escultures buides i tancades són un espai metafòric útil, ple de poesia i d'energia creadora. En el cas de les escultures contenidor, urna, capsa, etc. l'espai interior, la natura fosca, és present com la part significativa de l'obra. El fons blanc del paper on queda de manifest el traçat sinuós del món és a l'interior, de fet, és en tot allò que no ha estat pensat i reclama el seu naixement, la seva revelació. Sabem que la

flor vol esdevenir-se ametlla i l'ou demana esdevenir-se gallina; de la mateixa manera, totes les tombes reclamen la seva profanació, les escultures caixa reclamen la seva lectura... Igualment, tot allò que és fora del que es pot pensar i ocupa l'àrea de les significacions eternes és un reclam molt potent per a la creació; és potser la pulsio eròtica que empeny la vida de les idees. Potser es tracta de la memòria de l'origen que reverbera com una presència perdurable, potser són els esgarips que emet la matèria i que la pell interpreta com la presència del sagrat o també, ho va fer notar Gustavo Adolfo Bécquer, com la força del desig, "el amor que pasa".²⁴

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se deshace en rayos de oro,
la tierra se estremece alborozada.
Oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos i batir de alas;
mis párpados se cierran...
¿Qué sucede? ¡Es el amor que pasa!



Tres obres de la sèrie: *Testamentos apócrifos y memorias*. Pedra calcària i bronze. Castellvell, 1990. 310 x 110 x 110 cm. La Comella, Tarragona. *A resguardo la palabra*, (1a peça) és una biblioteca; encara no està acabada, falten els documents.



La porta i la cúpula. Fundació Joan Miró. Ceràmica, rajoles i guix. 350 x 350 x 210 cm. Barcelona, 1980.

L'origen també es manifesta a l'interior com una realitat plegada i oculta entre els àtoms que formen el cos material. La buidor immensa del primer instant, i tots els successius passos que es van donar en l'esdeveniment del món són encara presents a cadascuna de les cèl·lules. És per això que encara ressona amb especial interès i força la idea de l'origen, la incertesa del destí en cada acte creatiu.

2.25 El món sempre s'està recreant

En el moment de la creació artística, també l'instant i l'eternitat es miren a la cara, el no-res esclata sense so en un univers desocupat, en silenci i en una arquitectura totalment oberta, indefinida i indefinible. Des de l'espai buit i lluminós que badalla en la nit eterna, un procés paral·lel a la creació de matèria es manifesta en la primera taca de pintura, en el primer cop a la pedra o en deixar anar una imatge a l'aire com una serpentina que desplega la seva seducció infantil. La bellesa i perfecció de l'univers i del quadre es fan a ells mateixos tot cercant el camí on fer-se presents. La memòria es desplega, la intel·ligència ordena el caos de l'origen i la consciència emergeix i observa els rastres de tot el camí recorregut, llegeix tot allò que ha quedat implicat en la història de la matèria; senyors, l'obra és acabada! L'artista mig adormit també bada davant la feina feta, tampoc ell sap què ha passat davant seu. Sens dubte ha estat el testimoni

de la presentació d'alguna cosa oculta que s'ha revelat davant d'ell, o també, ha estat l'òrgan que ha fet servir la lògica interna del món, la intel·ligència misteriosa de la matèria, per a manifestar-se. Sempre en el dubte, el creador sura entre una realitat i l'altra, entre les formes físiques i el desplegament de senyals que connecten amb l'altre costat de la realitat, al vessant estètic.

*En el fondo de la materia crece una vegetación oscura; en la noche de la materia florecen flores negras. Ya traen su terciopelo y la fórmula de su perfume.*²⁵

És un exemple que se'ns presenta carregat d'ironia, però ens fa pensar que tot queda governat per una voluntat oculta, amagada a l'enigma sempre present de l'origen. Així, sempre naveguem en la pregunta; no serà la memòria que habita aquest espai que fa servir les partícules per mantenir sempre present la seva voluntat de permanència? Així s'observa en la formació dels àtoms; no seran els àtoms una solució trobada per les partícules a fi de perpetuar-se i conquerir així una unitat de temps superior? i en el cas de les molècules; no seran aquestes una maniobra dels àtoms per perpetuar-se també en la varietat? I en l'estat actual del procés de reflexió; no serem nosaltres una maniobra intel·ligent de les cèl·lules per a perpetuar-se elles en una organització superior, que troba en la seva memòria implicada la clau que ens indica l'única manera de generar consciència de tot el trajecte des de l'origen? No serà tot això l'emmirallament que ens presenta la substància de déu dissolta entre les observacions, d'un déu que no seria res més que la voluntat de permanència, la presència sempre en el canvi i l'evolució de la matèria intel·ligent?

2.26 L'ou, una capsula misteriosa

El coneixement simbòlic precedeix el coneixement científic i filosòfic. És per aquest motiu que els valors que puguin aportar les arts seran sempre pensaments que il·luminen els camins per on, més tard, caminarem amb el quadern de notes, amb la seguretat de la normativa i la comprovació. L'exemple que s'ha descrit sobre el mite de la creació ha estat possiblement la major construcció intel·lectual que hagi fet la humanitat; donar forma a un model del món des de les intuïcions i les imatges pressentides i acostar-se tant al que avui presenta la investigació científica és realment admirable. Ara, els models que il·lustren la forma del món són construïts per la mà de la ciència i és en ella que hem dipositat tota la confiança, és ella que fa el viatge a l'origen i la que ha de dibuixar sobre la textura blanca del paper les formes i els nous models de realitat. Com en l'art, els models de la ciència són sempre en procés de revisió ja que, al cap i a la fi, sempre hem d'esbrinar sobre la superfície rugosa del no-res.

La forma de l'ou té unes característiques molt interessants; així les vaig definir:



Reflexions sobre la construcció de la nostra casa. *La finestra, la fumera i les urnes. Fundació Joan Miró, 1980.*

El huevo tiene un eje de simetría y su perímetro recibe presiones internas y externas irregulares en todo su contorno. Su simbología y forma orgánica perfecta es la imagen más apropiada para crear en ella un juego de proporciones humanas. Creo que Leonardo Da Vinci, cuando inscribió la figura humana 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.

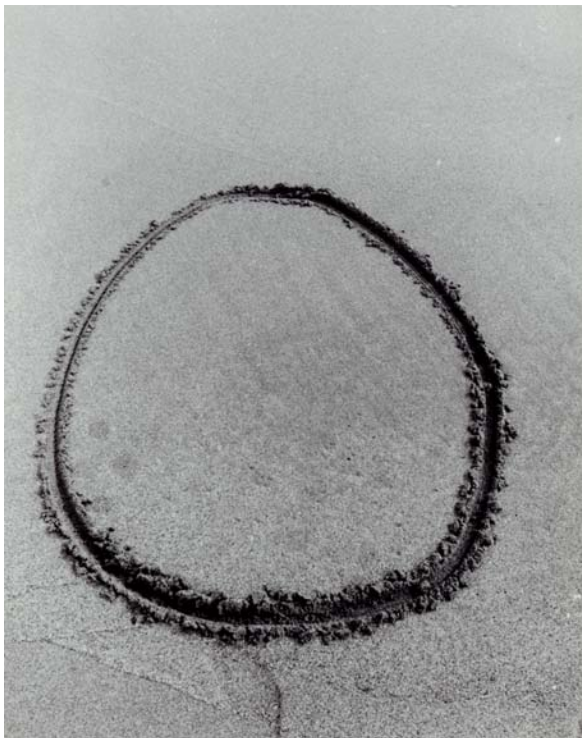
Algunes de les tradicions sobre el mite de l'ou primordial descriuen la seva forma surant sobre la imatge del caos, com la primera forma vital que significa la matèria tèrbola de la nit dels temps. D'aquest caos primigeni, sense voluntat ni ordre, emergeix la llavor en forma d'ou, l'embrió de les transformacions i la vida i, posteriorment, les metamorfosis múltiples que s'han configurat en formes vives. El pas de la matèria inorgànica a l'orgànica continua sent un misteri, tot i que sembli que els bioquímics hagin resolt ja part del problema. Però el que és realment misteriós és la capsula del saber, el naixement de la intel·ligència, que és present en totes les espècies vives i conservada a la memòria de totes les cèl·lules. L'ou es manifesta a la vida i té la propietat de ressorgir de la seva pròpia mort en el joc de les repeticions. L'ou és la capsula més enigmàtica, la que oculta la història de la vida, la memòria de la forma primigènica. En aquest encadenament sembla que és l'ou que fa servir les seves transformacions per perpetuar-se en forma d'ou, per crear una barrera invisible entre ell i les seves creacions.

El treball sobre l'ou partia d'aquests enunciats i va ser molt aclaridor, entretingut i apassionant. El pensament lligava històries i madurava conceptes. Alhora, realitzava dibuixos i alguna escultura. Tot d'un plegat, vaig acumular força experiència sobre un

objecte simbòlic. El resultat va ser molt significatiu i enriquidor; sempre he cregut que, en l'aprenentatge, el treball de recerca és el procediment més adient. Els conceptes sobre la forma, els exercicis sobre l'espai, les seves qualitats temporals i físiques i el seu simbolisme, van contribuir, sens dubte, a formar la meua mirada.

D'aquest treball vaig fer una peça paradigmàtica per a mi. Vaig fer els plànols de la casa on hem viscut més de quinze anys. Allí hem tingut tres fills i he produït molta obra com escultor. És raonable pensar que d'aquest treball va esdevenir-se un ésser espiritualment nou, diferent al que havia estat fins llavors. Moltes vegades actuava en el treball de forma intuïtiva i, atès que la meua formació ha estat sempre deficitària, havia de caminar com els cecs de Brueghel, agafat de les boires del pensament, caient a cada instant.

A la platja i de bon matí, amb un pal a la mà vaig fer un gràfic a la sorra en forma d'ou. A continuació, vaig ficar-m'hi dins sense deixar senyals de la meua arribada. En



La història de l'ou precedeix a l'anell. 1974. D'aquesta imatge neixen les formes obertes i tancades, les accions sobre el temps, els conceptes d'espai, les arquitectures i la pell, la casa de Castellvell, etc. Posteriorment la valoració de la seva memòria passarà a les ocultacions i les capsos.

vaig sortir d'un salt quan l'aigua va obrir l'espai traçat sobre la sorra. Ara aquell pensament resta com un vaixell encallat, confós en el caos d'aquell lloc per sempre. També en queden unes fotografies que vaig fer de casualitat al costat d'altres de la mateixa època.

L'ou és una forma simple que té qualitats simbòliques importants. Em portava a estudiar els conceptes sobre el misteri de la vida, a les lectures sobre mitologies de la creació. Com diu Jung, l'ou representa el recipient rodó on es couen les coses, d'on surt l'au Fènix i l'ànima alliberada. En l'alquímia, l'ou representa el caos i, com s'ha dit, també representa el recipient, el gresol on es manifesta la transmutació de la matèria. En les mitologies sobre la creació, l'ou existia abans de la idea germinativa, abans que el caos prengués forma. Així, el caos s'ordena i es defineix com a ou i aquest, com la font de possibilitats de l'existència.

A la Xina del segle III evocaven la genealogia dels avantpassats, els deu mil éssers de l'univers, el primer dels quals s'anomenava P'an-Kou. Va néixer de l'ou primordial que no és altre que el propi desordre. Aquest ou implica el coneixement que es té sobre el caos i sobre les tenebres. A la mitologia grega, es parla que al principi va ser l'aigua, i a la nit dels temps l'aire va ballar amb ella, "agafant-la amorosament per la cintura», en una dansa de girs i espirals, l'aigua i l'aire van crear l'ou d'or. D'aquest ou germinador, sortirien totes les coses. De l'ou recipient que recull el primer ordre neix la idea de les capsos. Del gresol alquímic on bull la sopa primordial, emergeixen les formes i van formar-se els conceptes que defineixen les coses que ara contemplem en el món. El gresol també és unit a l'ou, és símbol de retorn, de ressorgiment, de renaixement, ja que el caos de la matèria s'ordena en forma i pensament en l'escultura. És el recipient on totes les coses tornen a l'estat pre-formal i tot torna a començar amb formes sempre diferents.

La intel·ligència posa ordre i elimina la confusió, fa possible il·luminar les tenebres. El logos d'Heràclit vol ser el coneixement



L'ou, l'anell, el peu. *L'acció del temps obre noves respostes a les múltiples cares de l'instant. Castelldefels, 1974.*

d'aquesta història oculta que és presentada com un somni sagrat, la revelació d'una veritat superior. Ordre simbòlic a les mateixes fonts del caos en detriment del coneixement enganyós de la naturalesa de les coses que ens mostren els sentits. El pensament queda revelat en l'argila del món (el símbol, la paraula). El pensament dona forma al món, el construeix i amb aquesta figura triomfa l'ordre sobre el caos. La intel·ligència és, doncs, en el pensament mític, l'ou de la revelació, la llavor que dona forma i possibilita la comprensió de les coses. Com a escultor, la voluntat fa que els metalls líquids del gresol esdevinguin escultura, poesia, paraula. En definitiva, la natura i el món són una recreació constant de la raó humana, un model amb imprecisions que modifica contínuament la seva imatge. Ara podem tenir altres maneres d'explicar-nos la realitat, però no pas per això la realitat serà més real.

El simbolisme de l'ou resol molts d'aquests problemes, fins i tot preserva el misteri del caos creatiu. L'ou es transforma en la capsula de la vida i té la propietat de ressorgir de la seva pròpia mort tancant al seu interior la memòria que la perpetua. En aquest cas, es tracta també de la funció simbòlica que té a la Pasqua, on l'ou simbolitza la resurrecció. L'ou que es trenca és el sepulcre que s'obre, el testimoni de la resurrecció de Crist. És la forma que en trencar-se revela el significat que guardava

al seu interior i que s'escampa com una llavor que desplega la vida, que emana permanentment del seu interior. El sentit simbòlic de l'ou pasqual és la resurrecció de l'esperit a una nova vida, és la memòria que s'alimenta en la repetició per ser sempre permanent. El sentit simbòlic de l'ou pasqual és la resurrecció de l'esperit a una nova vida o a una nova esperança, la mateixa que jo puc disposar en la documentació escrita sobre el suport de l'aigua. És un naixement espiritual, en una nova cosmologia, on s'insinua el concepte de la vida eterna de les idees. Cap altre símbol hagués tingut les qualitats expressives de l'ou per a representar el sentit de la pasqua en la tradició religiosa, ni el sentit de capsula de misteris en les ocultacions.

L'ou és un símbol que comporta un naixement espiritual en els cercles asimètrics que es repeteixen a l'infinit, és el Sansara oriental que fa del temps una repetició infinita. A l'antiga cosmogonia, on es manifestava el concepte de vida eterna, l'ou representava simbòlicament el sentit de la força inicial. No en va la Pasqua se celebra a la primavera, en el moment en què totes les plantes i els éssers vius experimenten una transformació, en el despertar de la mort de l'hivern. Els cristians beneeixen ous en grans quantitats el dissabte sant. Diuen que els mengen aquest dia perquè és prohibit de menjar-los els dies de Quaresma. Mircea Eliade escriu que l'ou a la quaresma simbolitza la regeneració del temps, un nou Gènesi. La repetició del temps circular que ens porta de nou a l'inici té aquí una referència per a emmirallar-se: regeneració d'una nova teogonia, cosmogonia i antropogonia. *La resurrecció de les plantes, de l'home mortal i del Déu mort.* Amb aquest ritual, escriu Eliade, s'aporta una nova dimensió a la vida dels homes, la de la immortalitat, la de la inclusió de l'esperit en el concepte sagrat i cíclic del temps. L'ou pasqual és a la vegada tomba i bressol de Crist, ja que del ventre de la pedra torna a la vida, com l'au Fènix que es converteix en «ou tomba» per a renéixer de l'ou niu, de les seves cendres.



Ou amb senyals. Barcelona, 1977. Ceràmica refractària. 60 x 45 x 45 cm. Col·lecció Virginia Figueres.

En la nova cosmogonia, l'ou és encara un símbol perfecte, ple de connotacions de vida, però ha perdut la qualitat de ser la clau de l'origen i la porta on els cicles del temps entren i surten de manera infinita. Ara l'ou és un símbol que ens ha de portar a les fonts de la realitat estètica, on la forma és plena de sentit i els signes reverberen substàncies de creacions antigues. La seva presència, però, és estètica i la seva memòria és biològica. De l'ou en podem extreure els coneixements particulars, els mecanismes de la vida, però un secret revelat deixa de ser allò que era i el misteri ha esdevingut ciència.

També per l'any nou hi ha pobles que tenen la tradició de menjar ous. Els babilònics iniciaven l'any oferint ous al Déu Marduk. Els Perses els pintaven de colors vius i constituïen el regal específic de l'any nou. Era la festa dels ous vermells. A la Xina és una tradició molt antiga menjar ous el primer dia de l'any, com a símbol d'inici o tornar a néixer. Aquests rituals plantegen la circularitat del temps, l'etern retorn, i la inclusió en el temps sagrat.

Sobre les qüestions de la vida i els cicles de la natura tornaré a parlar més endavant, però des de la perspectiva de les idees de Prigogine i Schrödinger. Com he dit abans, el simbolisme precedeix la resta de coneixements i ara m'interessa explicar els pensaments dels setanta, on els aspectes de les creences de les societats primitives eren per a mi molt importants. Com deia Wittgenstein, la lògica de la representació ens porta a la pèrdua de profunditat en els temes humans, però ens ajuda en la claredat dels enunciats. És per això que tinc l'interès d'observar els fenòmens culturals des de les dues perspectives.

Molts artistes han treballat el tema de l'ou, Piero de la Francesca, Leonardo, Brancusi, Miró, Hernández Pijuan, etc. Com ja he dit, el símbol no esgota mai les seves revelacions i les maneres d'enfocar-lo són inesgotables. Vaig tenir-ho present de bon principi, però la transformació del pensament que vaig experimentar va fer que considerés aquesta experiència extraordinària.

L'any 1978 vaig iniciar *Reflexiones para la construcción de nuestra casa*; eren els estudis que vaig fer sobre les característiques que hauria de tenir una casa per a la meua família. L'ou era l'espai central de l'habitatge i, per qüestions simbòliques, el vaig capgirar. L'espai superior de l'ou era dissenyat per a ser la casa on vam viure des de finals de 1979 fins el 1994. La part inferior havia de ser el lloc on vaig tenir el taller, espai que havia de tenir un interès i el volia significar especialment. Per als estudis de la casa, vaig fer algunes peces sobre les portes, les finestres o la fumera, entre d'altres. Més tard, a la Fundació Miró vaig exposar-ne algunes. La que recordo amb més interès va ser l'escultura que havia fet pensant en l'espai de la porta. La forma recordava les portes de les cabanes de construcció de pedra seca de les comarques de Tarragona; era realitzada en fang refractari cuit. El volum de l'espai de la porta era de color vermellós i formes simples. Era en realitat una escultura



Triangle de terra orientada al mar on vaig fer la vivenda i el taller. Va ser un període de treball intens com escultor. També de formació personal, de bons amics i records amables. Castellvell del Camp, 1978.

compacta amb un petit forat al mig de la part superior. A la Fundació Miró vaig fer una petita part d'una cúpula de rajoles, deixant-ne els perfils irregularment i al lloc que corresponia a la porta vaig instal·lar-hi l'escultura, que formulava un espai positiu-negatiu de caràcter insòlit. Una altra peça va ser la que feia de finestra; aquesta anava penjada sobre uns suports de ferro. Per a presentar-la vaig construir una estructura de tubs metàl·lics que la suportava totalment en l'aire. A l'interior de l'espai de l'escultura, vaig presentar algunes de les urnes que vaig fer com a continuació del treball sobre els ous. Com a resultes dels estudis de la casa van sortir dibuixos, fotografies i textos escrits que vaig reunir en forma de llibre.

En la construcció de la casa em vaig plantejar moltes qüestions que, a la vida normal d'un escultor, no són gaire habituals. Els espais, les portes, les finestres, el gruix de les parets, els materials, el color, l'orientació, els eixos visuals de la casa i els corrents d'aire. He de dir que la terra que vaig comprar per a fer la casa no tenia massa qualitat; enfonsada en un barranc, orientada al sol d'estiu i a l'obaga a l'hivern. Als mesos de gener i febrer vaig trepitjar-la quasi cada dia des de l'albada fins a la posta, observant l'evolució del sol i el seu recorregut. Amb una canya clavada al terra, mirava les trajectòries i feia alguns senyals a terra, també prenia algunes fotografies del procés. La casa havia d'adaptar-se a la geografia del terreny i, per això, no volia

aixecar una plataforma per poder orientar després la casa segons la meua conveniència.

Un dels aspectes que volia considerar especialment eren les qüestions tèrmiques. Tenia molt clar que la millor alternativa a les energies convencionals és no necessitar massa energia. Així, vaig aprendre de les construccions populars de la comarca, estudiant la documentació de les solucions que cercava, les portes, les finestres, els murs, els materials, etc. He de confessar que, en principi, volia fer una casa més atrevida, amb solucions més aviat escultòriques que arquitectòniques. La realitat pragmàtica, però, em va recordar que la vida imposava les seves condicions. D'altra banda, els materials també van aportar les seves lleis i la conclusió final va ser una casa per viure-hi, en la qual ens vam trobar molt bé. L'estratificació de l'espai, articulat amb diferents escales i nivells, va suposar, però, inconvenients que potser hauria d'haver previst.

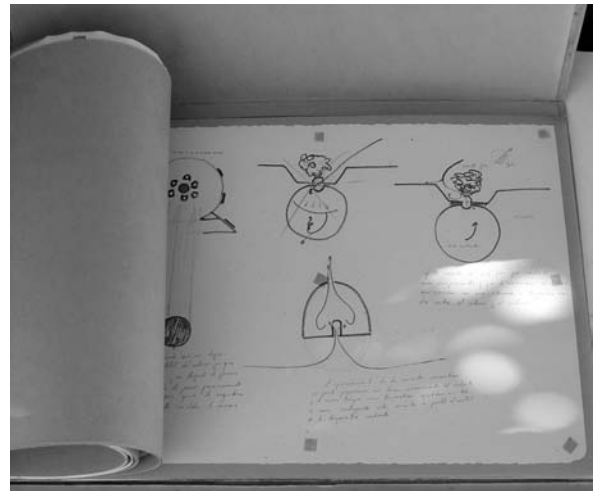
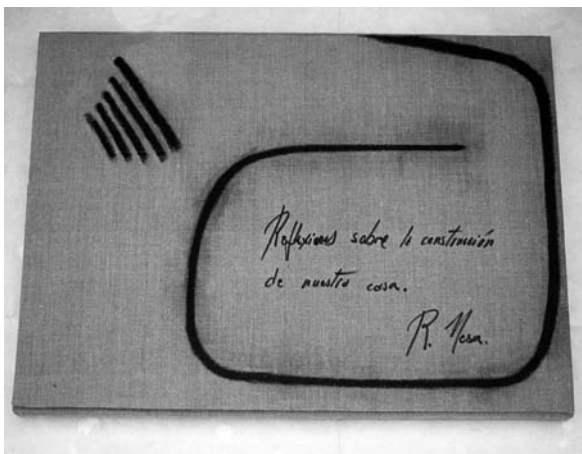
La creació no ha de trobar mai límits ni censures. Els criteris personals han de fer la tria de la feina a fer i de les formes que han de néixer. No obstant això, hem de considerar els imponderables del context. Les barreres creades pels condicionaments de cada persona són les úniques a considerar. Allí tot era d'una gran humilitat i els límits en la consecució del treball van ser considerables, però la perseverança va fer que la casa fos una llar habitable que recordo ara amb especial melangia. En la construcció d'una casa, si aquesta es fa amb les pròpies mans, l'economia, els problemes formatius, el caràcter i les característiques físiques i psíquiques, són els factors que contínuament seran posats a prova. El creador és sempre observat i, per tant, es veu obligat a un autoexamen permanent. La construcció de la casa va ser una aventura memorable.

Abans de fer les accions esmentades per a la construcció de la casa, vaig realitzar quatre escultures en forma d'ou amb terra refractària. Tenien uns setanta centímetres

d'alçada i proporcions regulars. En algunes vaig fer les marques del doble significat pintades amb òxids de ferro. Aquelles peces se les va endur la Mercedes Costa, una de les persones més estimades d'aquella època. Temps més tard, va dir-me que les tenia totes juntes sota un arbre, totes en un grup. No podia ser d'altra manera, els símbols s'expressen de forma subtil.

2.27 Conclusió parcial

Amb els descobriments de la física, la química i la genètica, la transmissió hereditària del saber ha passat d'un camp de la realitat a l'altre. Així veiem com totes les espècies estan lligades al passat entre canvis subtils, però que cada individu contribueix a la fluïdesa d'aquests canvis. Variacions imperceptibles que ens adapten al medi i ens encadenen a la memòria de la vida. Transmissions del saber que interpreta la intel·ligència de la natura, que roman enregistrada a l'escala helicoïdal de l'evolució. La gran biblioteca de la memòria universal té aquesta forma enigmàtica, que ha proporcionat una sèrie de projectes reunits en el llibre «Pequeños muros para no lamentarse», continuació de L'anell de pedra i la Capilla turkana. Aquesta espiral és l'arxiu de totes les variacions biològiques, la història més important i fantàstica mai explicada, que conté l'alfabet que descriu cada pas de l'evolució de la vida i remarca el poder del centre buit de la pedra. Escala semblant a la que va veure en somnis Jacob, la que portava el missatge del creador i el somriure de la revelació, per la que baixaven els seus missatgers, els àngels, i comunicaven les dues cares del món. Aquesta



Reflexiones para la construcción de nuestra casa. Llibre amb els estudis per la realització de la casa i taller de Castellvell. Obra única, 1976-78

escala petita també ens porta a l'origen, als inicis de la creació, als primers protozous, la més silenciosa de les ocultacions, el misteri de la vida que cada dia presenta la senzillesa dels seus mecanismes. Sens dubte, aquesta espiral enigmàtica, que ha tingut una repercussió molt important en la configuració de les idees estètiques, presenta el ventall més ample de creacions i insinua un rerefons comú amb moltes espècies vives. Aquesta escala petita invita a l'execució del pacte des de l'acció estètica.

El viatge de retorn a l'origen ha dibuixat tot el trajecte sobre l'experiència de la creació, però a l'inrevés, desfent altre cop allò que ja era construït. Els ioguis també segueixen el procés invers a la creació, els taoistes persegueixen el retorn a l'ou, al gran Uno, al costat del creador indeterminat, l'eix primordial que forma el teixit i la xarxa de la vida, retorn a l'inici per mitjà de la renúncia del jo i dels efectes il·lusoris de la cultura. El tema ha estat recurrent per a mi; la casa de Castellvell va ser iniciada a partir de la forma de l'ou i la Capilla turkana recull el poder del centre com emulació del poder de la memòria implicada del rovell de l'ou. El viatge enrera del iogui és una practica similar a la que fan servir els psicoanalistes per recuperar la memòria perduda del pacient i actuar sobre el moment que l'esquerda de la personalitat va produir-se. Amb la mateixa intenció actua la ciència, segueix el rastre de l'ordre implicat i les transformacions de la matèria, cerca les

més íntimes relacions i espera trobar els mecanismes secrets que aclareixin de forma senzilla l'origen del món i, conseqüentment, el seu destí final. També els creadors practiquen el retorn, els pintors, els escultors... en el moment d'enfrontar-se a la tela blanca, a la matèria pura, a la natura verge de les coses; l'origen sempre és el final del trajecte i, aquí, la realitat estètica no és altra que la que presenta el saber intuïtiu i la connexió amb els fons caòtic que té la capacitat d'autoorganitzar-se. Sobre el motiu del retorn a l'origen vaig fer un treball excavant en un mur de grava un forat en el qual una persona d'edat avançada entrava, marxava de la llum i tornava a la terra fosca. Les fotografies les va fer Xavier Ribas i encara són a resguard pels calaixos de l'estudi.

La ciència ens ha presentat la buidor de la matèria. Aquest buit, però, ja existia en la mirada estètica del món, en els mites de la creació. Els pintors també l'han presentat: en el blanc sobre blanc, Malevix; en el negre metafísic, Terry Atkinson; en una galeria buida, Yves Klein. Els escultors han pensat en la capsa tancada, en la matèria sense senyals, en la planxa polida i sense màcula. Aquestes actuacions són les que han unificat els criteris sobre el rerefons misteriós de la realitat, sobre allò inefable que ens obliga a interpretar sempre el camí de tornada. Però Déu ja tenia el poder de la ubiqüitat i la creació és una qualitat implícita a totes les performances de la matèria. El retorn a l'origen és la recerca d'una veritat perduda, ara a l'interior de les capses. No obstant això, la mirada enrere de la humanitat aporta nous valors i cadascuna de les observacions queda com una veritat

sobre la qual remuntar-se, cadascuna de les observacions queda gravada en la memòria de la creació. Viure reconciliat amb aquesta memòria és part implicada del pacte.

Els humans ens estem apropant a una nova realitat, la dels horitzons oberts, la que és més enllà dels límits de les realitats conegudes, molt més enllà de les percepcions de les fantasies, fins i tot més enllà de la memòria col·lectiva. Arribem al nou paradigma, temps inefable on la memòria universal pren forma a cadascun de nosaltres. En aquest espai de ressonàncies fèrtils, sí és possible trobar una pàtria comun on fer l'anell de la nova aliança. Aquest espai no és altre que el sentit comú que emergeix de la dinàmica de la matèria, sentit també humà que de vegades produeix teories insensates i en d'altres ens porta una imatge harmonitzada del món. Calen la persistència del govern de la raó i la llibertat de les idees, cal cercar una justificació espiritual que ens situï qualitativament en el nou límit, aquell que ha fet evolucionar la física actual. L'esperit de la nova època ja és creat, s'amaga entre les múltiples lectures possibles. Ara cal adaptar-nos a la situació que presenta i en aquest espai de la realitat renovada és on s'ha d'instal·lar L'anell de pedra, que també és fruit de la nova aliança.



Casa de Castellvell. Procés de construcció, 1978-80.

Notes

- 0 Rùmí. op. cit. p. 46
- 1 Battcock, Gregory. *La idea como arte*, Gustavo Gili, Col. Punto y Línea, Barcelona, 1986. p. 110
- 2 Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1994, p. 266.
- 3 Duchamp, Marcel. Tecnos, Madrid, 1989. Nota 168. Intruducció de Gloria Moure.
- 4 Sol le Witt. *Sentences on Conceptual Art, Art-Language*, The journal of Conceptual Art, Maig de 1969.
- 5 Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza, Madrid, 2000. P. 169
- 6 Utrilla, Luis. *Crónicas de la era conceptual*, Robreño, Barcelona, 1980. p. varies.
- 7 Stachelhaus, Heiner, *Joseph Beuys*, Parsifal ediciones Barcelona 1990. p. 77
- 8 Argullol, Rafael. *Sabiduría de la ilusión*, Taurus, Madrid, 1994, p. 201.
- 9 Li-Po. *Poesía clásica China*, Icaria, Buenos Aires, 1977 p. 75.
- 10 Ortega y Gasset, José. op. cit. p. 78
- 11 Freinet, Celestin. *Los metodos naturales*, Fontanella, Estella, 1970, p. 100.
- 12 Schrödinger, Erwin. *Mente y materia*. Tusquets, Barcelona, 1990 p. 9.
- 13 Huxley, Aldous. *Las puertas de la percepción*, Ehdasa, Barcelona, 1977 p. 36.
- 14 Krishnamurti. *Más allá del pensamiento*, Edhasa, p. 226.
- 15 Eco, Umberto. *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972, p. 225.
- 16 Peat, David. *Sincronicidad, Puente entre mente y materia*, Kairós, Barcelona, 1995, p. 127.
- 17 Davies, Paul. *Dios y la física*, Salvat, Barcelona, 1994, p. 75.
- 18 *Bhagavad-Gītā* Swami Prabhpati, The bhaktivedanta book trust, Barcelona 1978. p. 213.
- 18' Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 2003. p. 43
- 19 Popper, Karl R. op. cit. p. 27.
- 20 Peat, David. op. cit. p. 225.
- 21 *Bhagavad-Gītā*, op.cit.p. 213.
- 22 Peat, David. op. cit. p. 99
- 23 *Ibid.* p. 225.
- 24 Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*, Anaya, Madrid, 1985, p. 43.
- 25 Bachelard, Gaston. *Imaginación y materia*, F. C. E., México, 1986 p. 9.

