

Una nova dimensió

cel, temps i poesia





La tercera etapa del nostre viatge s'endinsa en el temps: "Els temps del cel", aquesta quarta dimensió que la ciència ens ha descobert, tot just ara fa cent anys, a l'ombra de les *Très Riches Heures du Duc de Berry* (figura 51) un magnífic relat tardomedieval del cel i de la vida. Una obra que iniciaren els germans Limbourg, i que ha estat objecte d'una nova lectura contemporània per Marcel Broodthaers (figura 52). Cel i temps ens acompanyaran també a través de les *Quatre Saisons* de Nicolas Poussin (figura 53, 54, 55 i 56) de les fotografies del llibre del cel americà, de Richard Misrach (figura 59) de l'instant del *Bigger Splash* (figura 62) un instant del paradís californià de David Hockney. Després veurem instants de temps real, davant l'eclipsi, de Tacita Dean (figura 61) i instants del temps pur, aïllat, en les obres d'On Kawara (figura 64). Tradició i contemporaneïtat es barregen en les visions d'aquesta etapa, en les representacions del pas del temps, de les estacions, dels dies, de les hores i de l'instant.

Avancem ara en el relat cap a les *Très Riches Heures du Duc de Berry*, (figura 51) que avui es poden veure al Museu Condé de Chantilly, un indret meravellós que va ser escenari dels amors galants d'Enric IV de França, i en el que l'arquitecte Le Nôtre va realitzar, el 1662, uns magnífics jocs d'aigua i jardins. Un lloc magnífic de miralls del cel i del bosc amb parterres, canals i arbredes¹. Gran part d'aquesta obra de Le Nôtre va ser destruïda per la Revolució francesa², de la mateixa manera que el món idíl·lic del Duc de Berry que també va ser destruït per les revoltes dels camperols, unes revoltes que ja havien esclatat a Anglaterra, Flandes i França al llarg del segle XIV³. Al Museu Condé de Chantilly, en l'atmosfera del Duc de Berry, es poden trobar les seves riquíssimes hores –encara que no es poden veure, raons de conservació, diuen– pel que hauré de recórrer a les reproduccions. El llibre de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, expressa la visió de la terra del Duc, el client, que plantejava les bases de l'obra, per sobre del criteri dels seus artistes⁴. A Jean de Berry, li agradava col·leccionar moltes coses, com per exemple els bells llibres d'hores que encarregava als més il·lustres il·luminadors que feia venir d'arreu del món. Entre les tres-centes obres de la seva biblioteca, s'inclouien vint-i-quatre obres científiques sobre el cel, com per exemple, *Du ciel*, d'Aristòtil, el *Livre de l'sphère* de Nicolás d'Oresme⁵, un *Livre de divination* i un tractat d'astrologia: *Des sept planètes*⁶.

No hi ha hagut cap altra època en què l'ideal de la cultura hagi estat tan estretament lligat amb l'amor a la dona, com des del segle XII fins al segle XV. Totes les virtuts cristianes, totes les virtuts socials i tot les maneres de viure, es trobaven inserides en el marc de l'amor fidel, de l'amor cortès. La concepció eròtica de la vida, ja fos en la seva més antiga forma purament cortès, o en la que es materialitza en el *Roman de la Rose*, podria posar-se en el mateix pla que l'escolàstica de la mateixa època. Ambdues representen l'aspiració més grandiosa de l'esperit medieval: abastar des d'un sol punt de vista tot el que forma part de la vida⁷. Tots els elements

1. Bernard Jeannel. *Le Nôtre*. Barcelona: Stylos, 1986, p. 100.

2. Philippe Thebaud. *Guide des 300 plus beaux jardins de France*. Marsella i París: Rivages, 1987, p. 93.

3. Veronica Sekules. *Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 23

4. Matthias Eberle. *Individuum und Landschaft. Zur Entstehung und Entwicklung der Landschaftsmalerei*. Giessen, 1980, p. 146f. Citat a: Lillian Schacherl. *Très Riches Heures. Behind the Gothic Masterpiece*. Munic i Nova York: Prestel-Verlag, 1997, p. 60.

5. Jean Dufournet. *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*. Biblioteca de la Imagen, 1998, p. 5.

6. Jean Dufournet. *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*. Biblioteca de la Imagen, 1998, p. 76.

7. Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 154.

Figura 51. Germans Limbourg Jean Colombe et alt. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* ca 1416

de la concepció cortesana de la vida es traduien en l'estil pastoral que no es preocupava gaire de descobrir les belleses de la natura, sinó tan sols de pintar els plaers fàcils del sol i de l'estiu, de l'ombra i de la frescor de les aigües, de les flors i de les aus, de manera que l'observació i la pintura de la natura apareixien tant sols en segon terme⁸. La inclinació a reproduir directament el visible a l'exterior trobava en els mitjans pictòrics una possibilitat d'expressió molt més poderosa i molt més perfecta que en els literaris⁹.

La majoria dels llibres de les hores –llibres de devoció– estaven guarnits amb il·luminacions exquisides i van arribar al seu zenit exactament en el mateix moment que els rellotges mecànics. Quan es tracta de mesurar el temps entre un rellotge mecànic i un de sorra les diferències són com les del dia i la nit. El rellotge mecànic va “marcar” un punt, a partir del qual va aparèixer el ritme mecànic de la consciència d'Occident. Els nous instruments de precisió eren un triomf científic. No tant sols assenyalaven el temps aquí a la terra i els moviments dels cossos celestes, sinó que també representaven a les jerarquies del món i a les no terrenals. Els exemples més elaborats, assenyalaven el temps en companyia d'arcàngels, dels dotze apòstols o d'al·legories sobre la virtut o el vici. Els rellotges que hi havien a les torres de les esglésies mantenien “el ritme dels individus al llarg de la seva jornada” i utilitzaven números per mantenir als devots ben informats sobre el temps que prèviament havien conegut com a hores canòniques o com a part del dia: matines, laudes, primes, vespres, completes. La rellotgeria va tenir el seu punt culminant d'èxit en els començaments del segle XIV i els llibres d'hores van aparèixer entre 1400 i 1450. *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, –1416 aproximadament– (figura 51) és una obra que destaca d'entre totes les obres del seu gènere i representa alhora, la contemplació sense temps i la precisió moderna, precisament una de tantes contradiccions que van donar color als finals de l'Edat Mitja¹⁰.

L'extraordinària novetat dels Limbourg va ser la d'haver fet tabula rasa de tots els vells temes, de totes les metàfores i d'haver-se ocupat exclusivament de la pintura, de l'home i del mitjà que l'envolta. El seu art va ser el resultat d'una llarga sèrie d'esforços que, a través de tot el segle XIV, van tractar d'enderrocar l'anonimat, la influència religiosa i la submissió a les pressions materials i morals que eren alhora, motius de rigidesa convencional i acadèmica. Per primera vegada, en les pintures dels germans Limbourg, el paisatge és una mena de retrat de la natura, certament idealitzat i estilitzat, però identificable i com diuen els experts, amb una “bona execució”¹¹.

Les Très Riches Heures du Duc de Berry, són una d'aquestes fantàstiques obres de transició entre els dos llenguatges anteriorment esmentats, però també són una excel·lent referència del cosmos i de l'astronomia, del cel i del temps, del calendari del cel, de les estacions i de la vida cortesana i finalment, d'un nou domini de l'espai i del temps. Els Limbourg van donar un

nou alè al marc tradicional atorgat a l'art de la miniatura. Cadascuna de les imatges de les *Très Riches Heures du Duc de Berry* està coronada per una mitja lluna, bastant historiada, que evoca els zodíacs tradicionals. Cada representació d'un mes representa els cossos celestials en dos semicercles, un dins de l'altre. El semicercle exterior mostra els dos signes del zodíac de cada mes, mentre que a l'interior es mostra sempre la mateixa carrossa portada per cavalls alats que suporten un ancià sobirà, que porta corona i que aguanta un sol que irradia en totes direccions –el Senyor de l'Univers sobre la seva carrossa solar– que està coronat per una mena de mitra envoltada d'or com la que porten els Reis Mags d'Orient. De manera escrita s'inclou també informació astronòmica. Es podria dir de passada, que el terme “miniatura” no encaixa fàcilment amb les il·lustracions a tota plana d'aquesta obra i menys com a descripció de les representacions dels mesos. Cadascuna d'aquestes il·lustracions se situa al costat d'una pàgina de calendari i apareix sola, sense cap mena de text addicional. És molt més una pintura de cavallet que qualsevol altra cosa, el que constitueix una altra innovació important en l'art de la il·luminació de llibres¹². Podria dir-se que els primers paisatges que es van pintar als països del nord van ser els corresponents a les estacions que, en el segle XV van ser representats en els llibres de les hores.

A l'Edat Mitja el cel s'associava al concepte de bellesa. En la pintura gòtica el tractament del cel configurava l'enquadrament de l'escena, de l'ambient, creant atmosferes de múltiples variacions de llums i de colors. El valor de la llum del cel com a metàfora i símbol de la divinitat, va perdura durant els segles XII i XIII entre els Pares de l'Església, fins al punt que, aquesta metàfora va esdevenir el centre de tota reflexió sobre la bellesa¹³. Sant Tomàs assenyalava que es requerien tres coses per a la bellesa: primer, la integritat o perfecció –les coses que estan incompletes són per aquest mateix motiu lletges– després, la justa proporció o harmonia i finalment, la claredat que fa que s'anomenin belles les coses que tenen un color brillant¹⁴.

En el Calendari de *Les Tres Riches Heures du Duc de Berry*, per primera vegada, es va introduir un element nou en una representació pictòrica: l'aire lliure, un cel amb colors matisats, un espai sense limitacions. Era un paisatge on hi havia personatges en acció¹⁵, envoltats per la terra i pel cel canviant de les estacions, envoltats de temps i el quadrat reservat a la representació del mes –una part de la il·lustració representa cadascun dels dotze mesos de l'any– s'obre com una finestra a un món il·limitat, que continua més enllà del que està permès veure. En realitat, no es tracta d'una miniatura sinó d'un quadre.

A partir dels fulls d'aquest calendari es pot comparar l'existència del mateix motiu en l'art i en la literatura. Són coneguts els magnífics castells que ocupen les imatges del fons dels mesos en l'obra dels germans Limbourg. Les imatges del calendari de *Les Très Riches Heures* que repre-

8. Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 188.

9. Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 409.

10. Lillian Schacherl. *Très Riches Heures. Behind the Gothic Masterpiece*. Munic i Nova York: Prestel-Verlag, 1997, p. 7.

11. Pierre Francastel. *Historia de la Pintura Francesa desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid: Alianza editorial, 1989. pp.59-60.

12. Lillian Schacherl. *Très Riches Heures. Behind the Gothic Masterpiece*. Munic i Nova York: Prestel-Verlag, 1997, pp. 38, 39 i 44.

13. Victor Nieto Alcaide. *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 45.

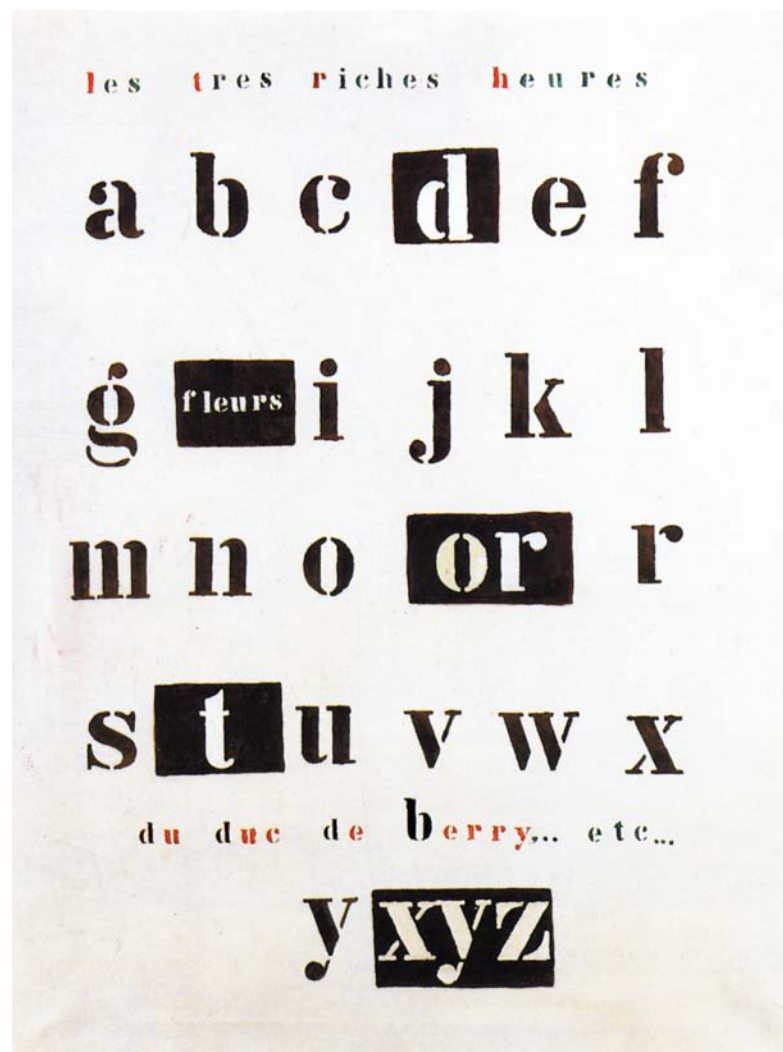
14. Sant Tomàs, *Summa theologiae*, parts 1ª q.XXXIX, art. 8. Citat a: Johan Huizinga. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 387, nota 4.

15. Pierre Francastel. *Historia de la Pintura Francesa desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid, Alianza Editorial 1989, pp. 59-60.

16. Veronica Sekules. *Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press, 2001, pp. 25-26.

17. Lillian Schacherl. *Très Riches Heures. Behind the Gothic Masterpiece*. Munic i Nova York: Prestel-Verlag, 1997, p. 33.

18. Raymond Cazelles i Johannes Rathofer. *Das Stundenbuch des Duc de Berry: Les Très Riches Heures*. Lucerna, 1988, p. 222f. Citat a: Lillian Schacherl. *Très Riches Heures. Behind the Gothic Masterpiece*. Munic i Nova York: Prestel-Verlag, 1997, p. 34.



senten hisendes dominades per grans palaus, mostren amb particular claredat fins a quin punt les residències senyoriales es consideraven dominadores del paisatge. La natura cultivada tenia molts significats en la literatura medieval, sovint era l'escenari d'una narrativa formal o d'un àmbit per als romanços. Tota la narrativa del *Roman de la rose* transcorre en un jardí tancat, que apareix en les il·lustracions, com un ambient teatral a través del qual entraven i sortien els diversos personatges al·legòrics que l'habitaven¹⁶. A finals del segle xv el món i la seva representació havien canviat de debò.

Les Très Riches Heures estaven inacabades quan els germans Limbourg van morir. Amb la mort del Duc de Berry les parts del manuscrit sense enquadrar van anar a parar amb la resta dels seus efectes personals, al seu únic hereu, el rei Carles VI de França. En algun moment posterior,



sembla ser que van ser transferides de la biblioteca reial a la del duc Carles I de Savoia que, el 1485, va encarregar a Jean Colombe, un il·luminador que vivia a Bourges, d'emprendre l'acabament del llibre. Jean Colombe (1430-35-1490), després d'un aprenentatge com a cal·lígraf, havia esdevingut, vers 1470, un il·luminador de llibres famosos que treballava per l'aristocràcia. Amb l'acord del duc Carles, va tenir clar des del començament que en acceptar l'encàrrec no tractaria de copiar l'estil dels Limbourg, sinó que finalitzaria *Les Très Riches Heures* amb el seu propi estil¹⁷. Investigacions recents han arribat a la conclusió que entre 1416 i 1485, després de la mort dels germans Limbourg i abans que Colombe comencés la seva obra, un altre pintor de la cort del rei Carles VII de França també podria haver intentat de completar l'obra¹⁸. En la conquesta d'una imatge real del món de la natura, els germans Limbourg i els seus successors ens han deixat una crònica de la vida principesca i una

Figura 52.
Marcel Broodthaers
*Les Très Riches Heures
du Duc de Berry*
1974-1975

19. Jean Dufournet. *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*. Biblioteca de la Imagen, 1998, p. 2.

20. Tony Godfrey. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998, p. 261.

21. Michael Archer. *Art Since 1960*. Londres: Thames and Hudson, 1997, p. 85.

22. Manzoni va certificar (Carta d'autenticitat nº 71 -23.2.1962-) que Marcel Broodthaers hauria de ser considerat, ell mateix, una obra d'art en la seva totalitat i per sempre. Cfr. Benjamin H.D. Buchloh. *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal, 2004, p. 30.

23. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, pp. 252-253.

24. *Marcel Broodthaers*. Catàleg d'exposició. Madrid: Ministerio de Cultura-Museo Nacional Reina Sofia, 1992, p. 33.

25. L'exposició va ser recreada amb caràcter pòstum a la Documenta de 1982, com a tribut a l'artista que havia mort el 1976. Cfr. Andrew Causey. *Sculpture Since 1945*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1998, p. 209.

26. La versió de Broodthaers de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* ha estat presentada a varies exposicions, com per exemple *Le privilège de l'art* a Oxford el 1975, *Invitation pour une exposition bourgeoise*, a Berlín, el 1975; *L'angelus de Daumier* a París el 1975 i la que se cita a Londres.

enciclopèdia sobre una Edat Mitja que s'acabava i que veia l'univers a través de la seva estructura còsmica i de la seva jerarquia social¹⁹.

Les imatges dels mesos que recullen *Les Très Riches Heures* componen una obra d'autoria diversa i complexa però tot i així no perd el seu caràcter unitari. Finalment dir que és una fantàstica representació poètica dels plaers de la vida aristocràtica de l'Edat Mitja. No serà doncs gens estrany que un gran caçador d'imatges, que freqüentava l'alta societat de cincents anys després²⁰, Marcel Broodthaers (1924-1976), s'apropiés ràpidament d'aquesta obra i l'associés a l'alfabet sencer. Potser a la manera d'una metàfora de la vida i de la literatura, composada a partir de l'alfabet (figura 52), potser un altre joc d'endevinalles, dins del seu assumit paper de provocador, o potser una manera de cridar l'atenció sobre la tradició. En qualsevol cas anem cap a l'obra de Marcel Broodthaers, cincents anys després, en una nova escala del relat.

Marcel Broodthaers era poeta i més tard va ser un artista que tresorejaven imatges. Va decidir ser artista quan va observar que els artistes feien el mateix que ell, amb una diferència rellevant: que ells guanyaven més diners²¹. Llavors va reconvertir paraules i llibres en obres d'art conceptual. Molest i neguitós per l'agressivitat en la manera en què el Pop Art americà estava sent promogut a Europa, Broodthaers, aleshores amb 40 anys, va decidir actuar, partint de l'estima que tenia envers l'obra del seu compatriota René Magritte. Broodthaers va crear el que va esdevenir un conjunt formidable d'enigmàtics objectes visuals/verbals: assemblatges, instal·lacions, impresos i llibres que tot i les seves imprecisions eren d'una gran delicadesa i elegància. Marcel Broodthaers agradava a molts conceptualistes²² que tractaven de fer comentaris irònics sobre la "situació" de l'art i sobre les seves moltes contradiccions²³. El seu art era un art complex i extraordinàriament cerebral que pretenia establir un nou alfabet: l'aprenentatge d'un llenguatge que no es basés tant sols en la naturalesa arbitrària del signe, sinó en la relació generalitzada de tots els signes, és a dir un nou alfabet que fos un instrument elemental d'aprenentatge de lectura. En les seves exposicions Broodthaers va multiplicar els tipus d'alfabets i els models didàctics²⁴. Des d'Europa, Marcel Broodthaers, de la mateixa manera que Ad Reinhardt des d'Amèrica (figura 6), va intentar establir les premisses de l'art contemporani. Ambdós però partien de bases diferents, tant diferents com poden ser Europa i Amèrica.

L'exposició: *Decor: A Conquest by Marcel Broodthaers*, que l'artista va organitzar a l'ICA, Institute of Contemporary Arts de Londres el 1975, tenia com a tema la relació entre la guerra i el confort²⁵. És en aquesta exposició de Londres que Broodthaers va incloure el seu treball sobre *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (1974 -1975)²⁶, entre la guerra i el confort, entre la pintura i la poesia, un treball sobre la base d'un discurs complex, ideològic i metahistòric. Broodthaers ens diu que el nou imperialisme és

publicitat, propaganda, una nova forma de vassallatge, que és una forma molt potent de propaganda política. El títol de l'exposició, *Décor*, volia ser com una lliçó d'objectes específics sobre la relació entre poder i cultura²⁷. Les exposicions o museus, que també va crear, són una interpretació del temps present i passat, un registre d'experiències de tot el món, conservades com a relíquies, un gabinet de curiositats de tots els racons del món separades del seu context viu, que Broodthaers volia convertir en un museu d'adults, és a dir d'iniciats, capaços d'actualitzar materials dispersos i de concedir-els-hi un nou sentit²⁸.

Les Très Riches Heures du Duc de Berry de Marcel Broodthaers també evocuen un temps simbòlic, d'imperialisme i de poder. Proposen dues històries paral·leles, dues seqüències: la de l'abecedari i la de la història cronològica dels mesos de l'any del calendari del Duc de Berry. Dues seqüències que, juntes, configuren una narrativa miniaturitzada que intenta oferir la clau per entendre l'obra. L'obra de Broodthaers es llegeix simultàniament com a un "documental" contemporani sobre l'obra dels germans Limbourg i com una relíquia, és una apropiació estètica, a partir de la qual reimagina una història, en la que l'art i la poesia segueixen camins similars de modernitat²⁹.

Encara ara, quan evoquem l'obra de Marcel Broodthaers, l'associem al secret i al misteri, com si se l'hagués emportat en morir³⁰. L'obra de Broodthaers és un projecte, emparentat amb la crítica de la ideologia de l'art i amb l'art com a ideologia, un projecte que no va ser indiferent a les seves experiències, lectures, trobades i col·laboracions. "Aparto l'objecte del seu context normal, deia Broodthaers, l'insereixo en un altre... creo un text de clixés de lletres i d'invençions personals que esdevenen un exercici de lectura emocional i que confio que sigui una obra d'artista. Els colors són un procediment, les imatges són un procediment, les lletres són un procediment, l'obra obeeix a una cadència de repetició"³¹.

Fins ara, seguint la vida i l'obra de Marcel Broodthaers, encara no ha aparegut la clau d'un enigma indesxifrabre: l'estranya disposició de l'alfabet que acompanya les imatges dels mesos de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* en l'obra de Broodthaers. Faré una nova lectura del text en el moment en què algú³² em parla de l'afició de l'artista pels jeroglífics. El transcriu:

les	tres	riches	heures	
a	b c	d	e	f
g	fleurs i	j	k	l
m	n o	or	r	
s	t u	v	w	x
du	duc de	Berry...	xyz	etc...
	y			

27. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gillissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma. Catàleg d'exposició*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 294.

28. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gillissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma. Catàleg d'exposició*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 123.

29. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gillissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma. Catàleg d'exposició*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 291.

30. Marcel Broodthaers. "Dix mille ans de récompense" en una entrevista de Irmeline Lebeer. *Catalogue-catalogus*. Brussel·les: Palais des Beaux Arts, 1974.

31. Manel Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gillissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma. Catàleg d'exposició*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 58.

32. Sobre els jeroglífics i l'obra de Marcel Broodthaers, veure *Marcel Broodthaers*. Catàleg d'exposició. Madrid: Ministerio de Cultura-Museo Nacional Reina Sofia, 1992, p. 24.

33. *Petit Larousse illustré*. París: Librairie Larousse, 1910, p. 1062.

34. Bernard Marcadé. "Marcel Broodthaers... la continuation de la poésie par d'autres moyens" a: *Artstudio* núm. 15. *L'art et les mots*, p. 68.

35. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gilissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 294.

36. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gilissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 260.

37. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gilissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 226.

38. Manel Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gilissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 59.

39. *Marcel Broodthaers*. Catàleg d'exposició. Madrid: Ministerio de Cultura-Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 11.

40. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gilissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 139.

No he trobat cap interpretació escrita d'aquest jeroglífic que acompanya les imatges de *Les très Riches Heures du Duc de Berry*. Proposaré aquí una primera interpretació personal: alfabet i títol estan estretament relacionats. El títol se situa iniciant i finalitzant, emmarcant, la sèrie de les lletres de l'alfabet. L'ordre de l'alfabet està estructurat en quatre línies –són les quatre estacions?, les quatre setmanes del mes?–. A l'alfabet apareixen discontinuïtats, –una discontinuïtat a cada línia– tot just referides a les inicials del títol de l'obra: a la primera línia la “d” apareix com en negatiu dins un quadrat. D'altra banda, aquesta “d” es destaca en negre, sobre les lletres en vermell que defineixen la segona part del títol –tant a “du” com a “duc”–. A la segona línia la “h”, inicial de “heures”, ha estat substituïda pel mot “fleurs” –potser una al·lusió a la primavera?–; a la tercera línia “or” s'assenyala com a alternativa a “riches”, substituint “p” i “q”, podem intuir com Broodthaers reforça el caràcter auri o ric del Llibre mitjançant la referència a l'or com a metall; potser sigui una referència a l'estiu? A la quarta línia de l'alfabet és destaca emmarcada la “t” de “très” –també en vermell a la primera línia del títol–, A la línia següent es destaca també en diferent format la lletra “b” de “berry”, l'única de les inicials del títol que no havia estat tractada de manera singular en l'alfabet. Després de la segona part del títol s'acumula el sobrant: “y”, –la “y” (“i” en grec³³) és la lletra número 24 de l'alfabet francès– i “xyz”, potser una altra manera de dir “etc...” tal com acaba el títol de l'obra? Segur que el significat últim, pertany al secret i al misteri de Broodthaers. En qualsevol cas, no podrien ser aquestes, unes bones premisses per començar a mirar l'alfabet que acompanya les reproduccions dels mesos del llibre del Duc de Berry?

Segons Marcel Broodthaers, dues dimensions tradicionalment heterogènies, –el mot i la imatge–, no són més que *objets trouvés* o *ready mades* que mantenen, entre l'una i l'altra, relacions alhora d'atracció i d'exclusió³⁴. És per això que en fa una reelaboració poètica, una continuació de la poesia amb d'altres medis. Marcel Broodthaers explica que llegeix les imatges com un text i mira els textos com a imatges, per ell un text per llegir i quadre per mirar és el mateix. Considera que les lletres de l'abecedari són la matèria primera de qualsevol llengua, una seqüència ordenada, igual que els fotogrames d'una pel·lícula, un mitjà de comunicació que ens donen les llengües i que estableixen un patró poètic complex.

Segons Marcel Broodthaers, les dotze imatges que componen *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, que il·lustren les activitats de la societat medieval durant els dotze mesos de l'any, també podrien considerar-se com una seqüència de fotogrames, en aquest cas pintats per un pintor (figura 52). En realitat el que fa és substituir el pinzell per la càmera, el que li permet múltiples composicions plàstiques del real i en temps real. Segons ell les seqüències cinematogràfiques, acotades per l'objectiu de la càmera, són comparables a la tela d'un pintor que, limitada per la superfície del seu format, n'acota el resultat plàstic. Broodthaers troba, en el



cinema i en les obres de la tradició, un filó d'iconografia del qual apropiarse'n per fer el seu propi art³⁵. Obres de Broodthaers com *Berlin oder ein Traum mit Sahne*, en què evoca l'atmosfera del quadre de Caspar David Friedrich, *Dona davant el sol naixent*³⁶ (figura 57) o bé una altra, com *Analyse d'une peinture* en què al final de la pel·lícula Broodthaers es mostra enrotllant una tela³⁷ una referència a l'àngel que enrotlla el cel en la pintura del *Judici Final* de Giotto a la Capella Scrovegni de Pàdua (figura 138) en podrien ser uns bons exemples. “El meu objectiu és introduir el real en l'obra, explicava, a base de la utilització del signe de l'escriptura, doncs no crec en l'artista únic ni en l'obra única, crec en fenòmens i en homes que reuneixen idees”³⁸.

Aquestes referències il·lustren l'apropiació personal de Marcel Broodthaers de la tradició. Ell era un enamorat de la cultura francesa, tant de la literatura com de la pintura³⁹ i desenvolupava el seu art en la crítica institucional, però sempre intentant establir un nou tipus de retòrica⁴⁰. Broodthaers no es considerava un cineasta. “El film per mi, deia, és una

Figura 53.
Nicolas Poussin
Les Quatre Saisons
Printemps
1660-1664

41. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gilissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma. Catàleg d'exposició*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 302.

42. Aquesta dedicatòria està incrita en l'exemplar que es conserva en el museu de Bruges. Manel J. Borja-Villel, Michael Compton i Marisa Gilissen. *Marcel Broodthaers, Cinéma*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, p. 299

43. Stephen Bann. "Ian Hamilton Finlay: An Imaginary Portrait" a: Alec Finlay (ed). *Wood Notes Wild. Essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*. Edimburg: Polygon, 1995, p. 75

44. Quatre quadres componen *Les Quatre Saisons: Primavera, Estiu, Tardor i Hivern* (1660-1664) –olis sobre tela de 118 x 160 cm-. La sèrie sembla va ser encarregada pel Duc de Richelieu i des de 1665 a la col·lecció de Lluís XIV de França. Ara al Museu del Louvre. Cfr. Maurizio Marini. "Poussin", *Art Dossier* núm. 54, Florència, p. 39.

45. Francisco Calvo Serraller. "Nicolas Poussin". *El arte y sus creadores*. Núm. 25, Madrid: Historia 16, 1993, p. 120.

46. André Félibien. arquitecte i historiador de l'art francès (Chartres 1619-1695), va escriure *Entretiens sur les Vie et sur les Ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes*. París: D. Mortier, 1666-1688. Defensa els principis de l'Acadèmia sobre la idealització de la naturalesa.

47. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 23.

48. Pierre Francastel. *Historia de la pintura francesa, desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid: Alianza editorial 1989, p. 136.

49. La relació entre imatge pintada i la passió real, és una relació d'homònimia: cfr. Aristòtil, *Categorías*, I: S'anomenen homònims les coses en que tal sols el nom és comú tot i que el sentit atribuït a aquest nom és divers. Citat a: Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 25.

50. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 32.

51. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 37.

prolongació del llenguatge. He començat per la poesia, després la plàstica i finalment he acabat amb el cinema perquè reuneix diferents elements de l'art, és a dir: l'escriptura (poesia), l'objecte (la plàstica) i la imatge (el film). La gran dificultat està evidentment en l'harmonia entre aquests elements".

S'ha comentat l'estreta relació entre el rellotge mecànic i els llibres d'hores. Marcel Broodthaers la va portar més enllà, en establir una relació entre el número 12 del rellotge i l'abecedari –les 24 lletres de l'alfabet francès– i, més endavant, amb el cinema. El número 12 esdevé la referència de la mitjanit, del poeta Mallarmé, que circula a través del rellotge, però també representa els dotze mesos del calendari⁴¹. L'agulla gran del rellotge –escriu Broodthaers en una nota sense data– no tant sols designa la xifra 12, sinó també un altre / número subtil que / motiva / que esdevé / objecte / i data. L'atzar i el rellotge entren en una mateixa configuració poètica, on es conjura el no res i es fixa el temps. La xifra 12 és l'emblema d'aquest interval, que conté el present continu de la mitjanit.

Broodthaers va recuperar explícitament el tema amb *Minuit*, el "seu petit llibre de les hores"⁴². Per Broodthaers, la mitjanit de Mallarmé és l'instrument simbòlic necessari per la concepció d'un espai-temps que conjuga la immobilitat i el moviment. La mitja nit és una figura d'immobilitat, explica, quina possible descomposició en 24 unitats suggereix una certa perfecció, una certa integritat de "la imatge-temps" que és anàloga a aquest temps del poema de Mallarmé. L'ús recurrent d'aquesta xifra en les propostes de Broodthaers, serà una de les maneres de transposició més evidents de la problemàtica de Mallarmé al "terreny" del cinema, establint una analogia entre les 2 x 12 hores legibles en l'esfera d'un rellotge i les 24 imatges per segon del cinematògraf.

Ara, gaire bé a mig camí en el temps, entre els treballs dels Limbourg i el de Marcel Broodthaers, un altre poeta visual contemporani, Ian Hamilton Finlay, ens cridarà l'atenció sobre l'obra de Nicolas Poussin (1594-1665). Finlay, en una de les seves inscripcions-poema instal·lades el 1975 al seu jardí escocès de Stonypath ens invita a veure a Poussin i escoltar Lorrain ("See Poussin / Hear Lorrain")⁴³. Ens trobarem més endavant amb Finlay, en la darrera etapa del relat, mentrestant però, fem-li cas i mirem l'obra de Poussin: *Les Quatre Saisons*⁴⁴ (figures 53, 54, 55 i 56) que són una visió ben diferent del cel i del temps, a través d'una al·legoria del trànsit del temps en la natura⁴⁵ i en la vida, una obra que ha estat considerada el propi testament artístic i espiritual de l'artista.

L'historiador André Félibien⁴⁶, contemporani de Nicolas Poussin, explica, en les seves memòries, que Poussin deia que: "De la mateixa manera que les 24 lletres de l'alfabet serveixen per formar les nostres paraules i per expressar els nostres pensaments, les fisonomies del cos humà serveixen per expressar les diverses passions de l'ànima, per deixar anar el que es té



Figura 54.
Nicolas Poussin
Les Quatre Saisons
Été
1660-1664

en l'esperit. Dit d'una altra manera, els moviments o els gests són com les lletres de l'alfabet, la figura que els totalitza és com si fos el nom i el verb d'una passió –una frase– i el conjunt de les figures un enunciat narratiu d'una història, com la seqüència d'un relat⁴⁷. És segur que la frase que va pronunciar un dia Bernini a París davant d'una de les teles de Poussin, caracteritza plenament un aspecte de la inspiració del pintor: "Veritablement aquest home, va dir, agenollat espectacularment al peu d'un cavallet, és un gran narrador de faules"⁴⁸.

En contemplar les pintures de Nicolas Poussin, la mirada iconitza el text i textualitza la icona. Un doble procés alhora invertit i simultani que constitueix la llegibilitat del quadre: una enumeració d'imatges, una enumeració de noms i del seu corresponent⁴⁹. Poussin considerava que l'espectador formava part de la cadena del discurs del quadre i el desafia a saber veure les imatges representades com si fossin operadors de lectura i de visió del conjunt⁵⁰. Segons Poussin la lectura d'un quadre és la lectura del visible entrellaçat amb el llegible i això és el que en configura el seu sentit: el relat⁵¹.

52. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 35.

53. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, pp. 153-154.

54. Oskar Bätschmann. *Poussin*. París: Flammarion, 1994, p. 101.

55. Stéphane Guégant, Olivier Bonfait i Dominique Brême. *L'ABCdaire de Poussin* París: Flammarion, pp. 110-111.

56. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 167.

57. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 147.

Les obres pictòriques de Poussin, sempre tenen un referent literari i una transposició semiòtica de significat dels signes⁵² i volen ser productores d'un plaer comparable al de llegir un llibre. Són una "ichnografia", del grec *ichnos*, empremta, un testimoni, representat per una estructura de presència –ruïnes- que vol representar l'essència del temps passat i no la malenconia de seva la durada, una estructura que també vol ser un símbol de representació, a la manera de l'escriptura⁵³.

Les Quatre Saisons (Louvre), van ser realitzades per Nicolas Poussin entre 1660 i 1664 per encàrrec del duc de Richelieu –nebot del conegut cardenal Richelieu ministre de Lluís XIV de França–, un dels grans col·leccionistes del seu temps. Des de feia alguns segles, certs teòlegs, marcats per l'estoïcisme, com Poussin, reconeixien en la successió sense fi de les estacions de l'any, la renovació perpètua de la natura i un signe de la potència divina: el doble símbol de la resurrecció de Crist i de la salvació de la humanitat. Per augmentar la seva dimensió religiosa, Poussin va associar cada estació de l'any a les hores del dia⁵⁴, a les edats de la vida i a un tema tret de l'Antic Testament: el cicle del món físic i humà que es fon i es confon, dins del més ampli dels dibuixos celestes⁵⁵.

La invenció de Poussin a *Les Quatre Saisons* és la d'haver sabut explicar els sentiments produïts o nascuts pel pas del temps i la seva empremta sobre els éssers i les coses, és a dir el sentiment de transitorietat, l'esperit d'un moment de trànsit pel Paradís, entès com un cicle temporal que té com a terme la mort i explicar-ne el caràcter indestructible de la seva bellesa. Uns cicles d'intercanvis de vida, mort, somni i despertar, que representen el ritme del cercle de la natura, de l'alternança sempre repetida⁵⁶.

De les quatre pintures que componen *Les Quatre Saisons* de Poussin el cel de la primera, *Printemps*, representa el temps del moment del cel a l'aurora, el del sol naixent (figura 53): és el temps de la contemplació, el temps de la bellesa sense futur ni passat⁵⁷. Aquesta pintura tracta de l'estat d'innocència en què la humanitat somrient es proposa tastar un fruit, el fruit del coneixement i, a través d'ell, el de l'aventura humana. En la plenitud harmoniosa de la innocència, la humanitat es disposa, encara en repòs, a caminar pel dur camí de l'aprenentatge de la seva dignitat. Però entre la música d'aquest instant paradisiac, a *Le Printemps* es percep també una transferència dels rols de l'home i de la dona en relació amb el llibre del Gènesi. Ella invita a l'home a l'aventura de la vida, ja és a la dona a qui li correspon la iniciació de la humanitat vers l'aventura de la llibertat. Adam i Eva, cadascun a la seva manera, però en perfecta harmonia i innocent comunió, respiren encara la terra maternal d'on venen i d'on se'n aniran. L'aventura pot començar. Déu el creador, en un cel clar, s'allunya de la seva criatura més estimada, no per abandonar l'home i la dona a la seva sort sinó perquè siguin ells mateixos, tal com Ell els ha creat, els qui modelin la seva pròpia història.



El cel de la segona pintura *Été* representa el trànsit del temps en el moment del cel al migdia (figura 54). És un quadre ple de símbols esplèndids de felicitat i harmonia majestuosa, una representació del temps de la plenitud de la vida. La imatge bíblica del casament de Booz i de Rut, és la de la unió del poble d'Israel i de l'estrangera, de l'home i de la dona, de Déu i de la humanitat, de la referència bíblica i de la referència pagana, una plenitud simbolitzada amb fantàstics camps, amb el blat tant alt com la humanitat mateixa. Però l'esplèndid *Estiu* de Poussin amaga i alhora revela, en la seva esplendor aparentment innocent, nombrosos i difícils debats.

El cel de la tercera pintura *Automne* és el temps del cel de la tarda (figura 55) del trànsit del temps en la maduresa de la vida, representada amb una immensa grapa de raïm i amb magranes portades de Canaan –segons el llibre dels Nombres– on es diu que els habitants, d'un país on hi ragen la llet i la mel, són ferotges gegants, impossibles de combatre. Aquí hi veiem un món, al capvespre, completament pacífic amb dues

Figura 55.
Nicolas Poussin
Les Quatre Saisons
Automne
1660-1664

58. http://eduscol.education.fr/D0126/fait_religieux_ponnau.htm

59. Oskar Bätschmann. *Poussin*. París: Flammarion, 1994, p. 102.

60. http://eduscol.education.fr/D0126/fait_religieux_ponnau.htm

61. El significat de tempesta és fortuna segons S. Settis. *La Tempesta interpretada, Giorgione il committente, il Soggetto*. Turín, 1978. Citat a: Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 129

62. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 138.

63. Louis Marin. *Sublime Poussin*. París: Éditions du Seuil, 1995, p. 147.

64. Guillaume Apollinaire a: *Les peintres cubistes*. Cfr. Benjamin H.D. Buchloh. *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal, 2004, p. 167.

65. Richard Misrach i Rebecca Solnit. *The Sky Book*. Santa Fe, Nou Mèxic: Arena Editions, 2000, p. 4.

66. Richard Misrach i Rebecca Solnit. *The Sky Book*. Santa Fe, Nou Mèxic: Arena Editions, 2000, p. 27.

dones i un pescador. En venjança dos guerrers porten una immensa grapa de raïm, que també s'ha interpretat com a una immensa eucaristia. Dos guerrers ferotges que se'n van del país, però que hi retornaran, per introduir-hi la lluita en aquest nou Edèn, en aquesta nova Arcàdia, on fins aquest moment de la Història, hi semblava absent⁵⁸.

En la última pintura, el cel d'*Hiver* representa el Diluvi que, segons el text del Gènesi (cap.VI-VIII), és el cel del trànsit del temps de la nit (figura 56). És l'escena del cataclisme que es presenta com un teatre, el teatre d'una veritat psicològica i espiritual on els decorats reals, a dreta i esquerra, són les roques. La història bíblica del Diluvi ens resulta molt familiar, tothom està en perill de mort, en aquest quadre, homes i animals, corren cap a una mort segura, per culpa del pecat dels homes i Déu vol rentar la terra, enmig de l'engoliment general. A *Hiver*, tot és terrible i sense esperança, tan sols, en la llunyania del quadre, sota la lluna, apareix l'Arca de Noè evocant la salvació⁵⁹. Una impressionant calma domina el quadre, amb les implacables aigües tranquil·les, sense ofegar-se, sense ser ofegats, com si el tràgic destí s'apaivagués en la tranquil·litat estoica de l'inevitable⁶⁰.

Hem vist, en el primer capítol, en tractar sobre *La Tempesta* de Giorgione (figura 13), que el paisatge com a gènere de pintura s'estableix durant el Renaixement i que apareix lligat a una autonomització de l'art en general, com una esfera lliure i desinteressada de l'activitat creadora⁶¹. Poussin en la seva pintura *Hiver* expressa el patètic de la tempesta còsmica, animal i humana. El cel amenaçador de la tempesta és l'expressió d'un instant sobtat, un "de cop i volta", el cel de la durada d'un canvi⁶². La tempesta és el resultat de la metamorfosis instantània del temps i de l'espai, mostra tota una altra situació temporal que és un present puntual, el de la instantània, que lluny de totalitzar el flux de la durada, la fragmenta, la divideix, per reduir el present i dissipar-lo en l'instant infinitesimal del "sobtadament"⁶³.

En qualsevol cas, el conjunt de *Les Quatres Saisons* de Poussin obre l'esperit, sobre la multiplicitat dels registres culturals als quals es refereix, sobre la diversitat de les interpretacions que suggereix i també sobre la poètica musical i espiritual que respira o transmet. Unes pintures que potser no donen cap resposta dogmàtica a les qüestions de l'home sobre ell mateix, però si que li ofereixen la immensitat infinita, per així dir-ho, de les respostes possibles que no resolen cap misteri, però que inviten a contemplar-les.

Tot escoltant la música de les *Quattro stagioni* de Vivaldi, una composició derivada ben probablement de les pintures de Poussin que s'acaben de comentar, llegeixo a Guillaume Apollinaire quan diu: "Aquest monstre anomenat bellesa no és etern, sabem que el nostre alè, no va tenir començament ni tindrà fi, però tot i així, podem concebre la creació del món i el



seu final"⁶⁴. Les imatges de Poussin a les *Quatre Saisons* recreen, des del Paradís fins al Diluvi, des de la creació del món fins al seu final, els colors de la festa medieval i el sublim, preromàntic o protoromàntic, finalment expressat en la *Tempesta* de Giorgione.

En la pròxima escala, prop del pas de l'equador del relat, ens trobarem amb *The Sky Book* de Richard Misrach –fotògraf– amb textos de Rebecca Solnit. De la mateixa manera que la tesi, el llibre de Misrach i Solnit s'estructura en set capítols i, com la "sèrie" de Poussin *Les Quatre Saisons* que acabem de veure, comença pel Paradís (*Paradise 10.5.97 6:37 pm*)⁶⁵ (figura 59). També es refereix als estudis de núvols, als *Equivalents* d'Alfred Stieglitz, (figura 78) a l'obra de James Turrell (figura 9), a Stonehenge (figura 15) i a la Lluna, a Ad Reinhardt (figura 6) i als camps de color de Mark Rothko (figura 99) a les constel·lacions, a Richard Long (figura 11) a Aristòtil i Walter Benjamin i, finalment, a Robert Rosenblum –una vegada més el nostre guia– en la seva referència a la configuració bàsica de les pintures de Rothko⁶⁶.

Figura 56.
Nicolas Poussin
Les Quatre Saisons
Hiver
1660-1664

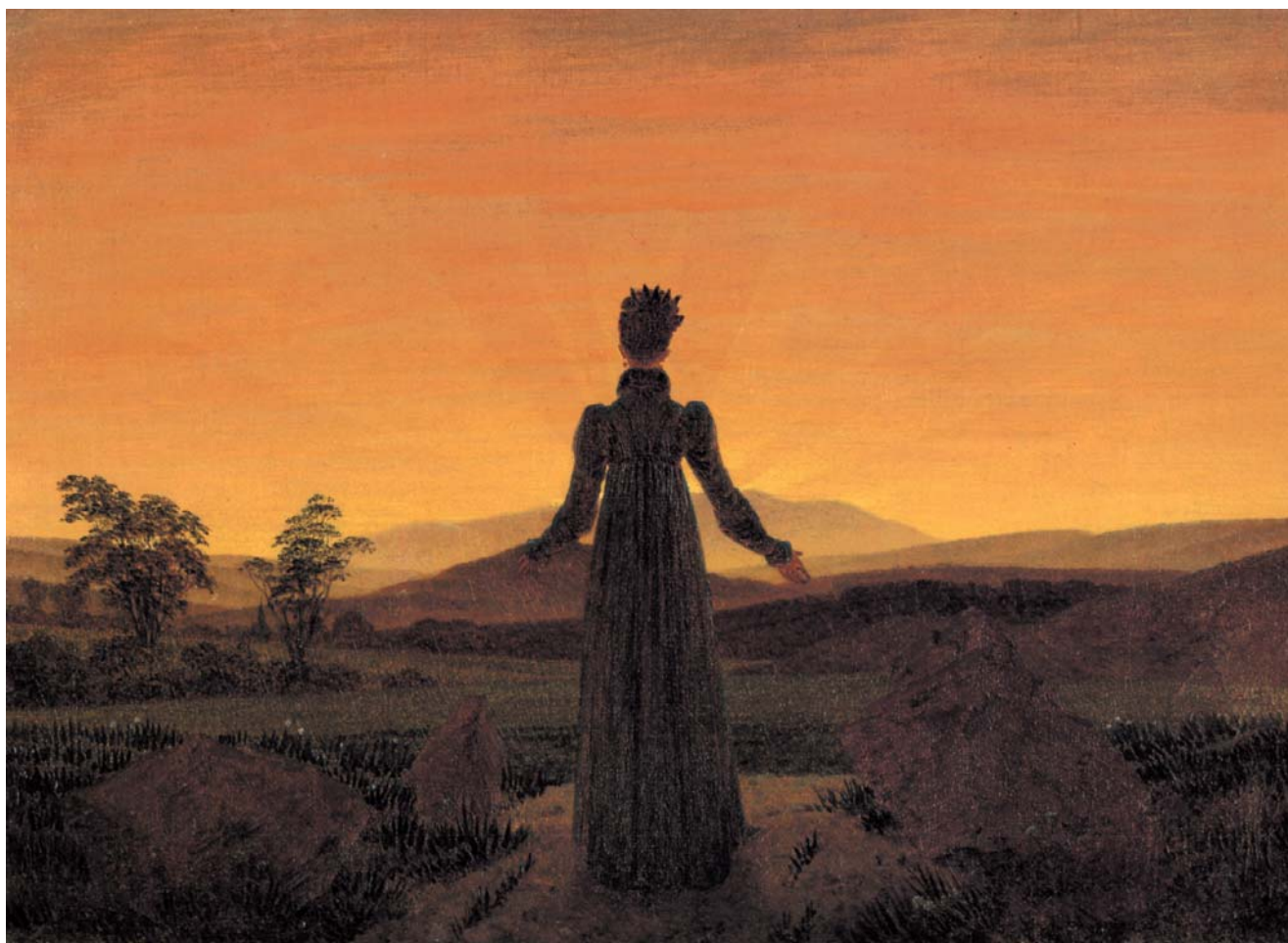


Figura 57.
Caspar David Friedrich
Dona Davant del sol neixent
1818

Certament, contradic aquí el propòsit, que marcava a l'inici de la tesi, de fer només referència a artistes ben coneguts. Richard Misrach potser d'entrada no encaixaria be en aquest grup. Vaig descobrir el llibre de Misrach i de Solnit a Londres, a la llibreria de la *Tate Modern*, l'estiu de 2003, tot just després de veure –encarat a una de les versions dels nenúfars de Monet (posterior a 1916), l'obra de Jules Olitski *Instant Loveland* (1968) (figura 57) pintura continuadora de la recerca de la veracitat perceptiva dels Impressionistes⁶⁷. Com deia la nota introductòria de l'exposició, la pintura d'Olitski tenia “una qualitat etèria que desmaterialitzava la superfície de la tela”, el mateix que assenyala l'historiador de l'art Daniel Wheeler com a “un color vaporitzat sobre l'atmosfera i estabilitzat com perquè s'hi pugui mantenir suspès”⁶⁸. Les dues pintures s'enquadraven en el llibre de Misrach i en la tradició, com la meva obra recent i en els interessos que aquesta tesi tracta de reflectir.

Davant aquesta conjunció astral *The Sky Book* (figures 59 i 60) és una imatge del que volia que fos aquest relat, una reflexió sobre el cel des de

la pràctica artística. En avançar més però, veurem com aquesta imatge és nord-americana i quan llunyana es presenta des de les nostres preocupacions amb una perspectiva europea. Compartirem moltes referències, però, potser, ben poques de les seves preocupacions. Ara, com un “llibre dins del llibre” es recull tot seguit una síntesi del text del llibre de Misrach-Solnit, d'aquests antecedents i preocupacions:

En el primer capítol del llibre anomenat *Una columna de núvols de dia*, Rebecca Solnit ens diu: el color del cel canvia demanant atenció. Al final del dia, algun d'aquests núvols esdevindrà fosc contra un cel lluminós, d'altres pàl·lids contra la nit i, a mesura que la foscor es fa profunda, apareixeran regions obscures, *caelum incognita*, en el mapa de les estrelles. Potser el cel és la consciència del paisatge. La llum i els fenòmens de l'atmosfera, a cada moment, a cada hora, donen al cel nous aspectes que són –diu– com el temperament del paisatge. Els fotògrafs saben que un lloc es transforma completament en funció de la llum, que tot el que és terrenal depèn del cel, d'allò que finalment anomenem atmosfera. A les dicotomies que estructuren gran part del pensament occidental, el cel s'associa a la ment i al masculí i esdevé reialme de portents i profecies: anunci del temps que farà o escenari d'aparicions de deïtats i presagis, mentre que la terra s'associa al cos i al femení, a la memòria del que ha succeït. L'horitzó, la frontera entre la terra i el cel, dona a la majoria dels paisatges d'Occident orientació i límits, un equilibri entre el sobre i el sota –entre el cel i la terra-. Els núvols sense terra s'han interpretat sovint com a pura subjectivitat, com en les famoses fotografies dels anys 1920 d'Alfred Stieglitz –*Equivalents*– (figura 78) que tant ell com els seus intèrprets han considerat normalment com a art abstracte. “Aquestes fotografies no són la plasmació meteorològica dels moviments dels núvols, ni documents del cel en un dia particular són, pel contrari, construccions totalment artificials que no reflecteixen el pas del temps real sinó el de l'estat subjectiu del propi Stieglitz”⁶⁹. Les fotografies del cel de Richard Misrach en *The Sky Book* poden finalment considerar-se fotografies del propi temps. Els núvols sense terra (figura 60) seran l'obsessió recurrent dels següents capítols del llibre.

Un pilar de foc a la nit és el títol del segon capítol del llibre, on la crítica Rebecca Solnit ens continua dient: Les estrelles estan fetes de gasos en flames, però les constel·lacions estan fetes d'històries. Les estrelles són la cosa mateixa, les constel·lacions són la manera en què les connectem una amb l'altra i totes amb nosaltres, a través de paraules, noms, històries. Cada cultura ha llegit constel·lacions dins el cel de nit. Les constel·lacions connecten unes estrelles amb les altres, però d'una manera que ja no ens parla d'estrelles sinó d'animals, d'éssers i d'herois. Set estrelles relacionades, lleugerament a l'oest del nord, quan esdevenen l'Óssa Major són ja alguna cosa completament diferent que estrelles, són el que fa que el cel sigui navegable... les mateixes estrelles permeten construir mapes

67. Jennifer Mundy. "Landscape. Matter. Environment" a Iwona Blazwick i Simon Wilson (eds). *Tate Modern. The Handbook*. Londres: The Trustees of the Tate Gallery, 2000, p. 42.

68. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, p. 196.

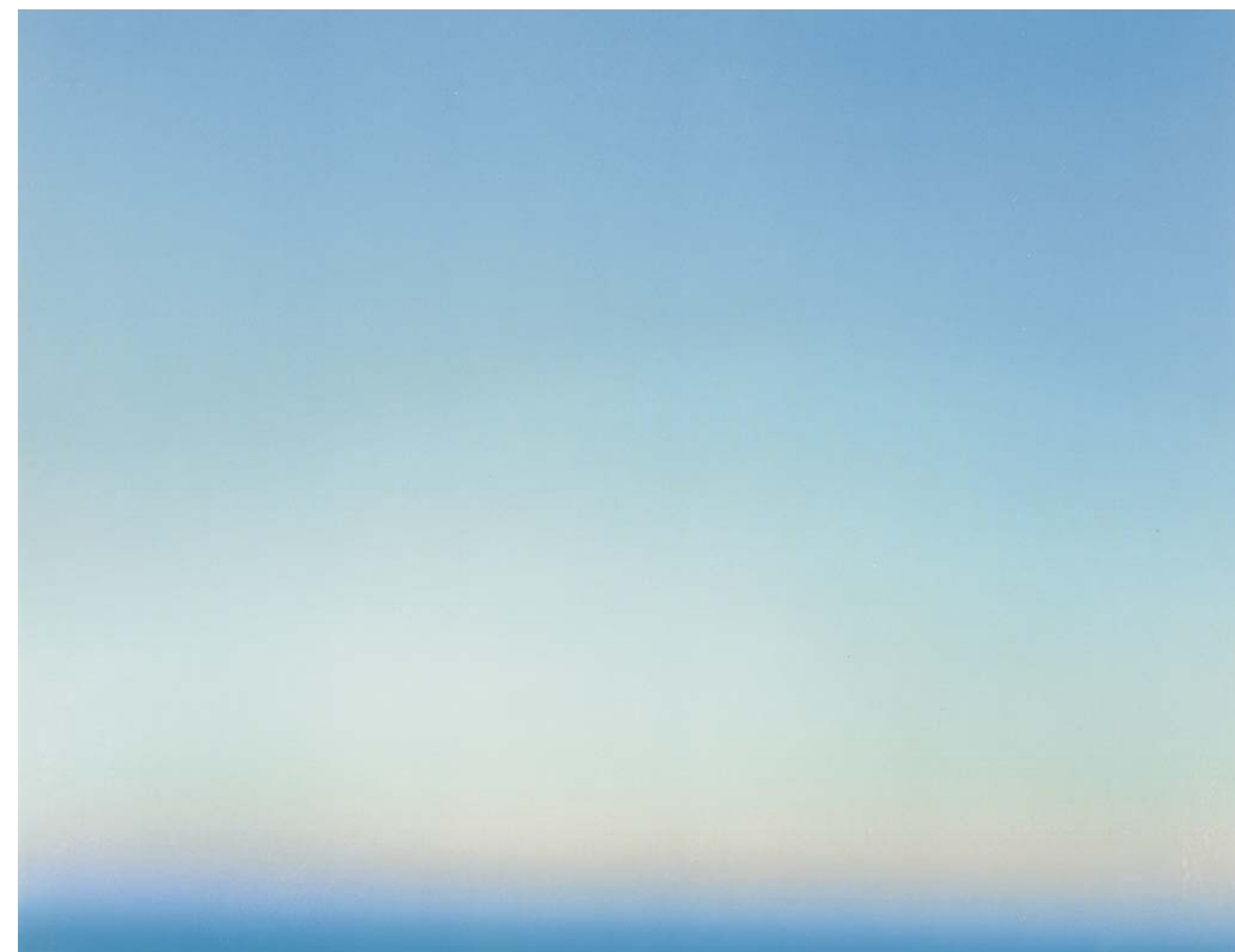
69. Sarah Greenough i Juan Hamilton en el text per a una retrospectiva de Stieglitz. Cfr. Richard Misrach i Rebecca Solnit. *The Sky Book*. Santa Fe, Nou Mèxic: Arena Editions, 2000, pp. 9–10.

Figura 58.
Jules Olitski
Instant Lovelan
1968



completament diferents. El cel de nit esdevé així un rellotge, una brúixola i un calendari per tots aquells que saben com llegir-lo i apareix llavors com a dipositori d'una informació important que esdevé font de saviesa popular; mirar-lo serà un plaer necessari. Pedres verticals, piràmides i altres estructures arreu del món testimonien la importància cerimonial de registrar els moviments al cel i uns quants artistes, singularment Nancy Holt (figura 22) i James Turrell (figura 18), ens remarca Misrach, han construït noves estructures d'observació del nostre temps. L'observació celeste requereix tres menes d'informació: temps, localització terrestre de l'observador i cos celeste observat, totes elles formen una constel·lació de coneixement que organitza les fotografies de *The Sky Book*, marcant una localització que emfasitza el personal i el cultural sobre el científic.

El tercer capítol del llibre agafa el títol d'un llibre de Galileo –*Sidereus Nuncius*, Missatge de les estrelles i s'hi planteja, la relació de la ciència, el cel, els noms i el poder en un discurs que té com a referència les llunes de Júpiter, del seu descobriment el 1610 i de com les va anomenar “estrelles dels Medici” o *Siderea Medicea*. La visió de Galileo i la seva denominació de les estrelles dels Medici representen moltes ruptures amb el passat, continua dient Rebecca Solnit. Abans del telescopi, els astrònoms deien que qualsevol podia veure el cel, i que ells tan sols es distingien per la seva perseverança en l'observació i per l'habilitat en la interpretació,



però a partir de Galileo es van veure moltes estrelles noves, tot que no van haver-hi noves constel·lacions. La veritable raó per la qual Galileo va poder proposar els noms de les llunes de Júpiter, relacionats amb el seu patró ens continua dient Solnit, era que ja no pertanyien de fet a la cultura sinó a la seva pròpia experiència. Altres formes de lectura van començar a declinar, sobretot a Europa, com la lectura del cel, del temps, de les iconografies i de les plantes. Com assenyala Michel Foucault les constel·lacions, amb un significat vinculat a les metàfores, van ser substituïdes per galàxies d'informació. Van proliferar els calendaris i els rellotges, fent menys necessàries les observacions directes i el coneixement va ser cada vegada menys accessible per la gent sense aquesta mena d'aparells. A finals del segle XVII l'eclipsi de les llunes de Júpiter que havia descobert Galileo es va fer servir per calcular la longitud terrestre. La gent que tenia accés a la nova astronomia, podia deixar de ser local sense sentir-se perduda podia mantenir la confiança, i així ho van fer.

Figura 59.
Richard Misrach
Paradise 10.5.1997 6:37 p.m.
1997

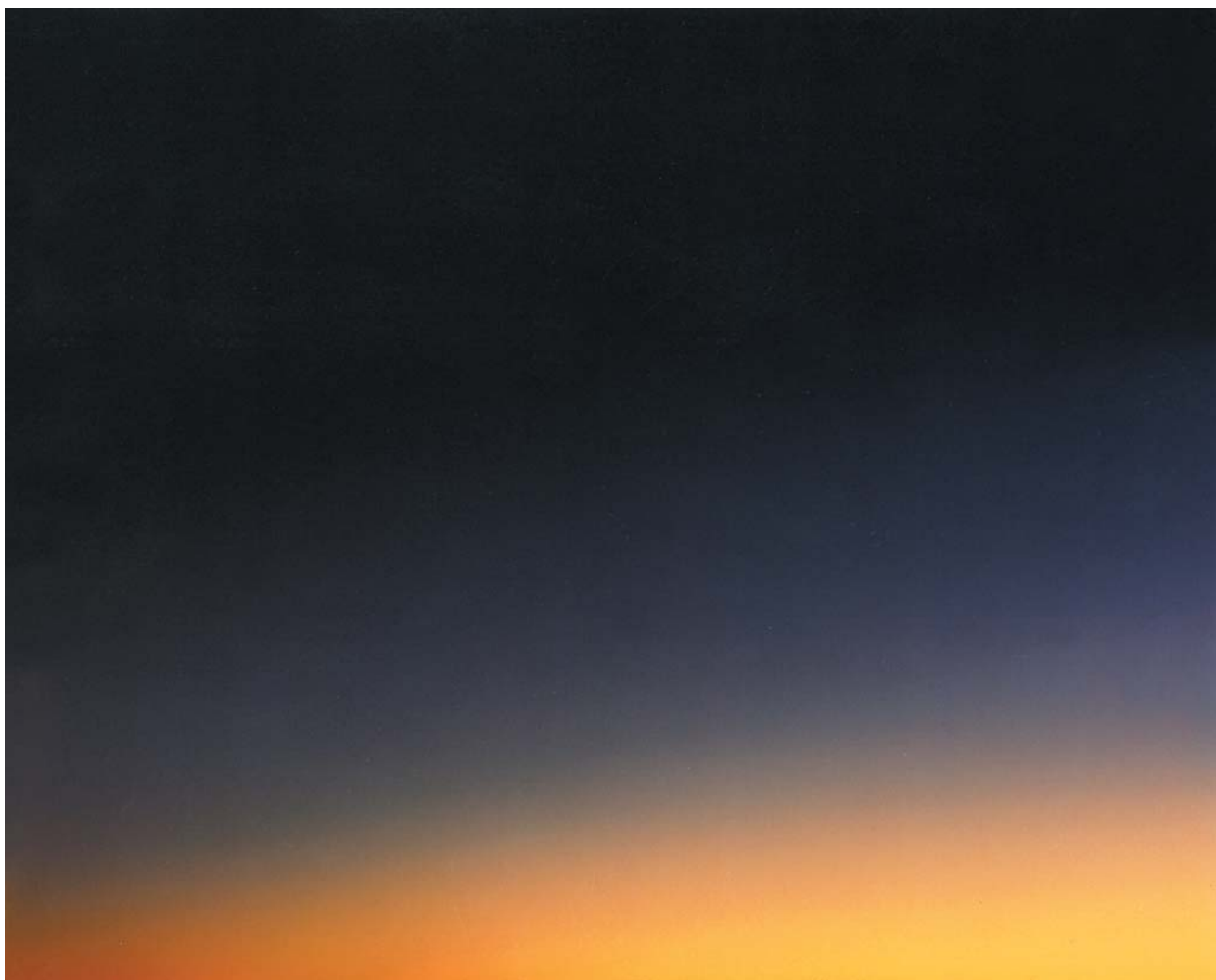


Figura 60.
Richard Misrach
Bonneville
Salt Flats 9.27.92 7:46p.m.
1992

Al quart capítol del llibre *Longituds de l'Occident americà*, Misrach i Solnit expliquen que dos-cents anys després de Galileo els famosos estudis geològics d'Amèrica dels anys 1860 i 1870 van seguir aquest camí, però equipats amb un nou instrument de conquesta: la càmera. Tot i que la tecnologia encara no era adient a les circumstàncies, a la tercera expedició el daguerreotipista jueu-sefardí Solomon Nunez Carvalho, va ser el primer en fotografiar de manera extensiva el que podria esdevenir l'Oest americà. Que l'exploració del territori fos una exploració militar reafirma la relació entre coneixement i poder, sabent que aquest coneixement era previ a l'ocupació. Ser capaç de llegir les estrelles era necessari per escriure un nou significat de la terra de sota el cel amb noms, armes i lleis. Es diu, sobre els noms de les estrelles, que van ser els astrònoms grecs i àrabs els que van generar el més gran coneixement del cel de nit a Europa,

perquè les constel·lacions s'anomenen amb els noms dels déus i herois grecs. Però la superfície de l'Oest americà es denomina a partir de les observacions i esdeveniments dels nadius americans, dels sants espanyols i d'homes americans, noms que sovint suprimien els noms indígenes originals com a part de l'acte de conquesta, substituint-los per altres noms que no contribuïen al lloc més que en el sentit de distingir-lo d'un altre lloc⁷⁰. Hi ha una gran incongruència en els noms de personatges donats a la terra, massa recents i prosaics per superar la benedicció dels sants, dels herois i dels déus.

El cinquè capítol aprofundeix en aquesta situació especial del continent americà: *Donant valor als noms* ens explica Solnit i com que els noms tenen pes, acaben estructurant el paisatge d'una manera tan potent com els edificis i els carrers, perquè ens diuen com llegir un lloc, com veure les estrelles, recorda Solnit qui tot seguit cita un poeta. Els poetes van fer tots els mots i així el llenguatge és l'arxiu de la història, una mena de tomba de les muses. El llenguatge és una poesia fòssil, feta d'imatges que ara, en un ús secundari des de fa temps, ja no ens en recorden del seu origen poètic⁷¹. En molts llocs d'Europa l'origen dels noms va més enllà de la memòria dels seus habitants, són noms que han acabat formant part de la terra i han esdevingut elements íntims d'una convivència local. Però els europeus que van donar noms a Amèrica sabien tan poc de l'indret que no s'imaginaven el que hi havia allà perdut, així moltes parts del territori americà van quedar espoliades, desolades, buidades de la ment, de la memòria i del significat. Però no s'ha perdut del tot, ja que molts noms nadiu-americans encara sobreviuen, d'altres s'estan registrant ara i alguns van trobar la seva posició correcta als mapes, com Denali, que significa "l'Alt", un nom més adient que McKinley per la muntanya més alta del continent americà.

Al sisè capítol *Semblants* continua la qüestió dels noms, es diu que en el cas dels núvols per exemple, s'han mantingut sense canvis durant mil·lennis i per tant han pogut ser denominats col·lectivament i assimilats dins la cultura. Allò que ha de ser anomenat ha de tenir una identitat diferenciada i durable, però els núvols apareixen, canvien i s'esvaeixen massa ràpidament. Tant sols les tempestes amb la força o la velocitat per provocar desastres permanents reben un nom, al menys des del 1938 en què van començar a rebre noms femenins que començaven per la A i a cada temporada, la inicial anava seguint en l'ordre de l'alfabet. Probablement alguna cosa referent a la política euro-americana del gènere es pot trobar en la idea de les tempestes que tenen noms femenins i escombren les muntanyes a les quals se'ls hi havien donat cognoms masculins. Com que no se'ls hi pot donar nom als núvols, la passió de posar noms s'ha centrat en classificar i anomenar les seves formacions tipus, llatinitzant les seves formacions: cúmulus estrats, cirrus i nimbus. El llenguatge de la ciència ha amagat històries i analogies, però els núvols s'han situat en una terminologia,

70. Richard Misrach i Rebecca Solnit. *The Sky Book*. Santa Fe, Nou Mèxic: Arena Editions, 2000, pp. 11 -16.

71. Ralf Waldo Emerson, citat a Susan Morrow. *The Names of Things*. Nova York: Riverhead Books, 1977, pp. 126-127. Cfr. Richard Misrach i Rebecca Solnit. *The Sky Book*. Santa Fe, Nou Mèxic: Arena Editions, 2000, p. 18.

entre les paraules i les coses, entre el particular de les experiències i l'universal de la classificació.

Al setè capítol es tracta del *Sense títol*. Durant més de vint anys Richard Misrach ha plantejat un joc: invitava als participants a interpretar una fotografia donant-li tres títols diferents. Cada títol donava a la imatge una visió nova, indicant quina cosa buscar o ignorar. Els noms són una de les coses més importants en les arts visuals perquè guien a la gent d'una manera tan poderosa com ho poden fer els noms dels llocs. Els títols són suggeriments hipnòtics, instruccions d'operació, vincles associatius, pedigrís, adreces de cases. Actuen sobre l'obra d'art de la mateixa manera que les constel·lacions en les estrelles: són instruccions d'operació, expliquen com li agradaria a l'artista que es fes servir la seva obra i com s'imagina que l'hem d'aprehendre, *Sense títol* sempre significa art. En dècades recents els comissaris i historiadors de la fotografia han tractat de convertir els fotògrafs de les expedicions geològiques americanes dels anys 70 del segle XIX en artistes i les seves fotografies en art. Aquest acte no és molt diferent de l'exercici de Misrach. Ens demana de mirar cada obra no com, per exemple, "una formació de roques que recolzen la validesa de la teoria catastròfica de la geologia" o "un lloc adient per situar la via del ferrocarril", sinó com a una obra "sense títol". Tot i que es tracti de belles fotografies fetes per persones amb una gran capacitat visual, mirar-les d'aquesta manera significa oblidar que la càmera, de la mateixa manera que el telescopi, té moltes menes d'utilització. Les càmeres de les expedicions geològiques americanes eren instruments del poder nacional, com la fotografia ho va ser al llarg de la Segona Guerra Mundial i com sovint ho són, encara avui, les imatges dels satèl·lits.

Al vuitè capítol a la manera d'epíleg *La lentitud de la llum*, Rebecca Solnit comenta que els títols, de les fotografies celestes de Richard Misrach, et demanen de tornar a la terra, t'arrosseguen contra el sublim sense fronteres que ofereix l'element visual lligant-lo als problemes terrenals de significat i d'història política. Es podria dir d'aquestes fotografies el mateix que troba Robert Rosenblum a les pintures de Mark Rothko, als cels de Turner i a la lluminositat mística de Caspar David Friedrich i també a les fotografies de núvols de Stieglitz. Tradicionalment l'art abstracte i sublim invita l'observador a mantenir-se indefinidament en el reialme del visual, del bell, del bonic, de l'emocional. Els títols d'aquestes fotografies arrenquen violentament als observadors cap als territoris de l'art conceptual i polític. Junts, la imatge i el títol, dibuixen les seves pròpies constel·lacions, que són relacions entre els noms celestes i els de la terra, entre l'eternitat i el temps exacte, entre el llenguatge i la representació visual i, com sempre en l'obra de Misrach, entre bellesa i política⁷². Ell mateix escriu "De la mateixa manera que el telescopi, la càmera crea el que pots veure". Què hi podem veure en aquestes fotografies? En primer lloc retrats del cel, després, els títols ataquen l'especificitat del que és

local, de la cultura i del llenguatge, cap a aquests camps de colors eteris i cap aquells dibuixos de la llum de les estrelles, convertint aquestes imatges sublimes en plasmació de dues històries: els viatges i les vigílies nocturnes de l'artista i els noms del cel a l'Oest americà⁷³, amb la referència de l'obra de Richard Long.

També amb la referència de Richard Long, tornarem una altra vegada a Europa i prosseguirem el relat a través, de l'obra, encara escassa, de l'artista anglesa Tacita Dean⁷⁴. Un art que, en el seu recorregut, va per regions que tradicionalment han estat dividides per la ciència com podria ser la representació de l'espai en dues dimensions dels cartògrafs i la reconstrucció de l'eix del temps històric, estudiant els objectes realitzats per l'home, els dels arqueòlegs. Tacita Dean és de l'opinió que ha de ser possible trobar un mètode més complet per referir-se a la totalitat de l'experiència humana del temps i de l'espai⁷⁵.

L'obra de Tacita Dean, igual que la de Richard Misrach o, finalment, com aquesta mateixa tesi, es representa en un llibre. El seu es titula *Seven Books*⁷⁶ i reuneix, en una sèrie de petits volums, –set petits volums com els capítols d'aquest relat–, part de l'obra i dels conceptes que ella ha desplegat al llarg dels darrers anys. *Seven Books*⁷⁷ és un treball precís sobre les investigacions que l'artista realitza en diferents formats que van des del cinema fins als fotograts.

Certament vaig quedar sorpresa davant l'obra de Tacita Dean, quan la vaig veure per primera vegada al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), en l'exposició que li va dedicar el 2001. No la coneixia d'abans, però va ser llavors quan vaig decidir d'integrar-la en aquest relat. I quina millor obra que el cel de les vaques de *Banewl*, (1999), (figura 61) que és com una aparició de Constable 150 o 170 anys més tard –tot just el temps que va des de les ciències naturals fins a la nova visió des de l'espai-. John Constable que visitarem en la pròxima etapa del relat, podria haver estat també a l'eclipsi a *Burnewhall Farm*⁷⁸ en què Dean ens presenta, el tema de l'obra seleccionada. A partir d'una lectura del sublim que sorgeix de darrera de la superfície material del món visible, hi ha una tradició en la que l'obra de Tacita Dean apareix de manera molt més familiar. La seva obra comparteix també amb la tradició una malenconia nòrdica que travessa la fallida, la redundància i la pèrdua. Però això és només una part de la història. Tacita Dean no és ni una romàntica ni algú que cerca la transcendència. Mitjançant la postproducció, la manipulació del temps, la curosa composició de cada seqüència i l'ús de temes rics en associacions, ens recorda constantment que es tracta d'històries que s'expliquen, es fabriquen i es construeixen.

La inquietud de Tacita Dean per l'últim detall i el matís subtil, sempre és pròxima a l'acabat total de l'obra, tan humanament com sigui possible.

72. Richard Misrach i Rebecca Solnit. *The Sky Book*. Santa Fe, Nou Mèxic: Arena Editions, 2000, pp. 21-22.

73. Richard Misrach i Rebecca Solnit. *The Sky Book*. Santa Fe, Nou Mèxic: Arena Editions, 2000, pp. 17-24.

74. Donald Goddard. "Tacita Dean-A Review". *New York Art World*, 2003, p. 5. En aquest text es descriu l'obra de l'artista com a "una experiència totalment europea en tots els detalls de moviment, seqüència, intercanvi i gest". <http://www.newyorkartworld.com/reviews/dean.html> (consultada 7.3.2005).

75. Uta Grosenick i Burkhard Rienschneider (eds.). *Art Now. 137 artistes a principios del nuevo milenio*. Colonia i Berlín: Taschen, 2002, p. 108.

76. Tacita Dean. *Seven Books*. Steidl/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003.

77. Alejandro Vidal. "Tacita Dean: Seven Books" a http://www.loop.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=147&Itemid=59 (7.3.2005)

78. *Banewl* és la transcripció fonètica del nom d'aquesta granja de Cornualla on Tacita Dean va rodar la seva pel·lícula. Cfr. Mela Dávila i Roland Groenenboom. *Tacita Dean*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Actar-MACBA, 2001, p. 70.

79. Span Galleries, Melbourne Festival. 10 – 26 October, 200 www.gallery.ca/exhibitions/current/ellusive/french/artists/artists_f.html

80. *Tacita Dean*. Catàleg d'exposició. Londres: Tate Gallery Publishing Ltd., 2001.

Aquest fet està recolzat per les llistes de crèdits de cada obra, que arriben a reconèixer el treball d'un mínim de quaranta-cinc tècnics, serveis i col·laboradors generals. Els temes de Tacita Dean i el rigor de la seva pràctica, parlen del desig humà de controlar un món que continuarà per sempre sense domesticar. Fins i tot el moviment dels cossos celestes a l'eclipsi solar de *Banewl* són una oportunitat perquè Dean exerceixi el control sobre un moment de manera magistral. El seu allunyament d'aquest món acaba esdevenint banal pel salt que fa cap a escenes contemporànies de normalitat rural: vaques que rumien, pollets picotejant a terra, herba bellugant-se al vent, és a dir el temps passant. La seva càmera ho grava tot sense moure's, amb molta atenció, mentre la lluna es mou lentament en el seu lloc predeterminat, entre la terra i el sol, tallant l'escena allà on la vaca, absorta, vaga cap el llunyà, cercant herba fresca: l'èpica i el quotidià. Tacita Dean evoca els temes universals però ho fa d'una manera que també descobreix la il·lusió. L'únic món que podem arribar a controlar es troba en l'oscil·lant màquina del temps coneguda com l'aparell d'edició⁷⁹.

En un dels catàlegs de les exposicions de Tacita Dean⁸⁰, Susan Stewart, després de transcriure un fragment de Milton, el poeta anglès del segle XVIII, sobre la foscor, ens explica la pel·lícula *Banewl*:

“Hi ha la vastitud del cel i llavors un arbre fa un paisatge. Les flors del pati de la granja es mouen amb el vent, la casa de pedra està dempeus i un ramat de vaques Holstein espera darrere una ampla porta d'acer, mentre totes les vaques miren cap al camí que les portarà al seu prat de pastura a prop del mar. El ramat està dirigit per un home vestit amb una granota vermella, seguit per un altre home que porta una camisa de cotó. Les peülles de les vaques colpegen la terra. Les vaques bramen profundament. Les seves passes són serenes, tranquil·les i segures, mentre fustiguen, amb les seves cues, als insectes que giren a l'entorn dels seus flancs. Piula un ocell. El mar s'estavella en la distància. El pati de la granja es queda buit.

Enfocant el prat obert, les vaques dubten i llavors s'allunyen cadascuna a pasturar a la seva manera. Una vaca munta a una altra. Un gos borda a les seves puces i fixa la mirada cap el mar. Els núvols es mouen ràpidament a través del cel. El vent se sent bronzir i els avions de tant en tant es poden sentir fora pantalla. De cop i volta, un corb vola a prop, o potser una gralla i una taca negra se situa en primer pla. Llavors tot està quiet, un núvol gris profund es retalla contra un cel nacrà i es poden sentir les vaques menjant l'herba. Un fila d'orenetes, de coloms tudó i de corbs descansa als filferros telefònics. El cel s'enfosqueix, les vaques es mouen l'una cap a l'altra i comencen a pasturar. Les orenetes s'agrupen i fan un agitat guirigall. Les vaques alcen les seves orelles i una brisa mou les herbes. A mesura que les vaques es tranquil·litzen, baten les seves orelles i cues contra l'atac furios dels insectes. Llavors la foscor



Figura 61.
Tacita Dean
Banewl
1999

baixa i les vaques jeuen. Un raig de llum d'un far esdevé visible gradualment cap al mig horitzó i llavors l'horitzó desapareix, deixant només el raig de llum.

I llavors la llum comença el seu lent retorn. Una orella de vaca s'alça bruscament en l'horitzó, l'animal sencer es torna gradualment visible. Els ocells comencen a cantar com si fos l'alba. El vent es recupera. Les vaques comencen a mastegar una altra vegada. Canta un gall. Un gat arriba explorant. Les gavines volen en cercle en el cel. El sol, gradualment, comença a emergir, com una estrella entelada per sobre dels núvols de color negre profund, llavors més difusament, com un llum vist a través d'una pantalla de llet, la lluna passa tot i que no es pot veure. Onades de núvols lleugers es mouen ràpidament a través del cel. El mar blau gris s'agita sota el cel, llavors una renglera fosca de núvols, com fum, recorre el cel opac que aviat es podrà veure transparent i travessat per la llum.

Una niuada de coloms salvatges devora insectes en un sostre corrugat de llauna. Un pollet picoteja al darrere d'una gàbia de filferro. Uns altres ocells, invisibles, canten darrere dels arbres. Una branca llarga s'omple de fulles que brillen i que murmuren amb el vent com un joc de llum sobre l'aigua. Una vaca allibera una tifa que fumeja per sota la seva cua alçada i enrigida. Un avió que està lluny es pot sentir. Els núvols foscos passen abans que el sol freni completament una altra vegada. Un falcó passa volant. Una vaca se'n va en la distància. Els núvols continuen i el sol, rodó i radiant, ha retornat. La pantalla es torna negra i els crèdits apareixen⁸¹.

Tot just 595 paraules, uns pocs minuts de lectura que descriuen completament els 63 minuts de durada de la pel·lícula. Tacita Dean reconeix que la pel·lícula no funciona als cinemes, que està concebuda per sales d'exposicions⁸². Les pel·lícules de Tacita Dean viuen una relació particular amb l'espai en el qual es mostren, on fins i tot la presència física del projector juga un paper rellevant. Poques escenes, enquadraments fixes i el so. Les pel·lícules de Tacita Dean són un "nou mitjà", viuen en una dimensió "fora de sincronia". Paradoxalment és en la distància dels ritmes ràpids de la contemporaneïtat i en l'obsessió d'una visibilitat total, que ens donen la possibilitat de "continuar vivint" o, millor dit, ens posen en la situació de recuperar un sentit ple de l'experiència de la visió. Sovint, la narració es condensa en un esdeveniment singular com el pas de la llum a la foscor i una altra vegada la llum, com en el cas de l'eclipsi signat a *Banewl*⁸³. L'estat d'ànim de la pel·lícula és el de l'espera i la manera de caminar és la del joc dictat pels esdeveniments naturals més que pel drama humà. El que recolza el moviment lent de la pel·lícula és l'extraordinària qualitat de la llum que les obres de Tacita Dean que comparteix amb els pintors del segle XIX com Constable o Turner, ja que ambdós pintors insistien en què la font dels seus efectes poc usuals es trobava en l'observació acurada de la natura⁸⁴.

Quan Tacita Dean, diu que "M'agrada que la gent se senti xopa de temps"⁸⁵, ens està donant una altra versió de la pel·lícula, encara més breu. El que teníem, explica, era el lloc: la terra i el cel, els animals, les aus i *Banewl*, la granja. L'eclipsi va consistir a esperar que s'esdevingués la foscor i després esperar el retorn d'un sol normal. Els núvols ens van permetre experimentar aquesta coincidència d'escala i de temps còsmics en els nostres termes i en el nostre propi temps humà, mesurant-lo contra els moviments dels animals i els petits detalls del nostre entorn natural⁸⁶. El que m'interessava era el temps real de l'eclipsi, que dura dues hores i quaranta minuts. La meua intenció inicial era fer una pel·lícula de l'eclipsi en temps real, diu, però això hauria posat a prova la tolerància de l'espectador i a mi m'entusiasmava el fet que la fase de totalitat de l'eclipsi fos només una petita fracció de tot l'esdeveniment. Finalment, vaig muntar una pel·lícula de 63 minuts, que és menys de la meitat de la durada total de l'eclipsi, tot i que és rigorosament cronològica. Tot succeeix durant un esdeveniment còsmic⁸⁷. *Banewl* es va filmar completament dins les dues hores i quaranta minuts de l'eclipsi total de sol que es va veure a Cornualla l'11 d'agost de 1999, a les 11 hores, 11 minuts del matí. El dia estava ennuvolat el que va fer que la pel·lícula no se centrés tant en l'esdeveniment com en el que estava passant en el lloc mentre succeïa.

Com en tota l'obra de Tacita Dean l'artifici hi és present en l'emmarcament, els talls, l'edició i el doblatge, tots ells defineixen un món molt construït, segons les seves paraules, l'edició d'una pel·lícula, molt més que el vídeo, diu, "és molt física, talles peces de temps"⁸⁸. Un món que ella controla a través bàsicament de la càmera estacionada. En l'època en què la televisió ha conformat una realitat d'edició ràpida, d'enquadraments que es podrien dir gimnàstics i de preses complexes, les composicions lentes de Tacita Dean caminen per la corda fluixa de la hipnosi i de l'inestable. A la galeria es pot veure gent que a la meitat ja vol aixecar-se i marxar, potser impacient perquè succeeixi alguna cosa més, però que al final queda immobilitzada, incapaç d'anar-se'n, com si es tractés d'una situació hipnòtica. A *Banewl*, tot és a l'inrevés del que passa normalment, ja que Dean no segueix l'acció amb la càmera, sinó que la porta cap a la càmera immòbil. En aquest aspecte la seva obra sembla pertànyer més al gènere de la pintura de paisatge que als ritmes ràpids d'enquadrament del cinema. No ens ha de sorprendre, doncs que Tacita Dean comencés com a pintora, una pràctica que encara continua. Les seves estratègies de composició i les seves tècniques d'enquadrament semblen sovint arrencades d'una tela. Aquesta associació entre pel·lícula i pintura és també evident en la seva fascinació per aquell territori intacte tan estimat pels romàntics –el mar–. De fet, si hagués de descriure *Banewl* no ho podria fer millor que citant la descripció que fa Robert Rosenblum –una altra vegada el nostre guia– del quadre *Monjo caputxí a la vora del mar* de Caspar David Friedrich: "La pintura és atre-

81. Susan Stewart. "The light of *Banewl*" a: *Tacita Dean*. Catàleg d'exposició. Londres: Tate Gallery Publishing Ltd., 2001, pp.47-48.

82. Entrevista amb Roland Groenenboom. Cfr. Emanuela De Cecco (ed.). *Tacita Dean*. Milà: Postmedia Books, 2004, p. 21.

83. Emanuela De Cecco, A: Emanuela De Cecco (ed.). *Tacita Dean*. Milà: Postmedia Books, 2004, pp.9 i 10

84. www.gallery.ca/exhibitions/current/ellusive/french/artists/artists_f.html

85. Tacita Dean. Cfr: Uta Grosenick i Burkhard Rienschneider (eds.). *Art Now. 137 artistas a principios del nuevo milenio*. Colonia i Berlín: Taschen, 2002, p. 110.

86. Mela Dávila i Roland Groenenboom. Tacita Dean. Catàleg d'exposició. Barcelona: Actar-MACBA, 2001, p. 71.

87. Entrevista amb Roland Groenenboom. Cfr. Mela Dávila i Roland Groenenboom. Tacita Dean. Catàleg d'exposició. Barcelona: Actar-MACBA, 2001, pp. 83-84..

88. www.padt.org.uk/4thwall/turner/turneres.html

89. www.gallery.ca/exhibitions/current/ellusive/french/artists/artists_f.html

90. www.guardian.co.uk/arts/turner-peoplespoll/story/0,13945,1073264,00.html

91. www.english.upenn.edu/Undergrad/Courses/Spring02/598-301.html

vidament buida... amb la simplicitat hipnòtica d'una línia de l'horitzó, sense cap tall, d'una extensió primària i potencialment infinita de cel melangiós i imprecís⁸⁹.

Banewl és una pel·lícula que està filmada amb el mateix esperit de les pintures de John Constable: és una pintura pastoral de l'Anglaterra agrícola observada a distància curta, en les seves rutines més tranquil·les. La gran tradició de la pintura britànica empírica i científica que sovint no sembla art en absolut. Quan Constable (figura 65) va pintar el cel, l'empirisme, que l'art i la ciència compartien, estava basat en l'optimisme. El coneixement estava enriquint el món. L'art britànic dels principis del segle XXI planteja alguna de les mateixes qüestions, però amb respostes mutants. El coneixement ara sembla amenaçador però, la investigació i l'escepticisme, encara perduren⁹⁰. De fet si cerquem un moviment, per descriure l'art britànic actual, potser seria l'empirisme.

El cel de temps i de poesia de *Banewl* evoca el pastoral. El context d'aquesta evocació va aparèixer excel·lentment representat en el programa d'un seminari de la Universitat de Pennsylvania sobre la literatura anglesa i el pastoral dirigit per la poetessa nord-americana Susan Stewart que va incloure entre les activitats del curs la visió de la pel·lícula *Banewl*. El programa comença per Teocritus i referències clàssiques, continua amb exemples de poemes i drames renaixentistes, per tractar després l'interès del segle XVIII en la revitalització del pastoral, tant de la teoria com de la pràctica en aquest període i de la seva eventual contribució al romanticisme i al desenvolupament de l'imaginari de la novel·la del segle XIX. A la darrera part del curs es considera la pervivència de les formes i valors del pastoral en les obres modernes i postmodernes. El programa del curs, afegeix també, el qüestionament de l'experiència del temps en el pastoral, el desenvolupament de formes eròtiques i les elegíques sota temes pastorals així com el paper del pastoral en el pensament nostàlgic i utòpic i la contribució del pastoral als conceptes ètics i estètics de la història literària⁹¹. En aquest marc potser també es podria trobar l'obra d'un altre anglès, David Hockney, que ens porta altra vegada a Amèrica, a la costa Oest concretament, a l'escenari dels nous ducs de Berry.

David Hockney. Establert a Califòrnia des de 1964 es va convertir en el millor cronista d'una societat opulenta, la que viu en el paradís de Califòrnia (figura 62). Les seves pintures podrien ser una transmutació contemporània de les dels germans Limbourg, els autors de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* del segle XV que acabem de veure. David Hockney és un paisatgista cultural americà, que sap interpretar les icones dels anys 60 i en fa una relectura personal a través del dibuix, del gravat, de la fotografia, dels fotocollages, de les fotocòpies i de la pintura, i també dels decorats i vestits del teatre i del ballet de l'òpera. Com tants d'altres



Figura 62.
David Hockney
The Bigger Splash
1967

Figura 63.
David Hockney
Portrait of Nick Wilde
1965-1972



92. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, p. 159.

93. David Hockney, Nikos Stangos (ed.). *Así lo veo yo*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994, p. 9.

94. La fascinació és doble i la imatge de Hockney acaba sent la portada de la monografia sobre Los Angeles del teòric del Pop Art angles. Cfr. Reyner Banham. *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1976, portada.

95. Tilman Osterwold. *Pop Art*. Colònia, Benedikt Taschen, 1992, pp. 219-222. Les cites de Hockney procedeixen de "Bilder von David Hockney". Zuric: Editorial Diogenes, 1980, i del catàleg de la Societat Kästner, Hannover, 1970.

96. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, p. 159.

97. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 22.

de la generació *pop*, Hockney està també captivat no solament pels fets de l'existència contemporània, sinó també pels mites que la tracten, com els ektacroms, les pel·lícules, els fulletons de vendes immobiliàries que segons Hockney són, tots ells, elements que configuren les nostres nocions del que se suposa que és un paradís hedonista⁹². La seva és una pintura de recerca sobre el temps, l'espai i el paisatge. He estat testimoni, diu, del procés de difusió massiva d'imatges impreses que caracteritzen la meua època i això ha determinat la meua identitat com a artista⁹³.

Hockney va viure a Santa Mònica i va quedar fascinat per l'ambient de les vil·les, l'opulència satisfeta, les palmeres, les piscines, la llum i el color de Califòrnia⁹⁴. En quadres i dibuixos detallistes de línies decidides i rics en matisos va observar el *dolce far niente* i va descriure els ritmes lents de la indolència, del plaer sensual i d'una abundància paradisiàcia i exòtica. Hockney pinta aquest medi de colors clars amb composicions espacials senzilles, amb tota mena d'interaccions dels espais i de la llum, de l'aigua tranquil·la i en moviment de les piscines de colors i dels habitatges⁹⁵.



Enamorat de la Polaroid, l'artista la utilitzava per a explorar les riqueses de l'equació espai-temps investigada anteriorment per Braque i Picasso en el cubisme analític⁹⁶. Hockney registrava l'entorn fotografiant-lo amb la seva Polaroid des de diferents punts de vista reinventant la mobilitat que els cubistes havien experimentat. Els assemblatges de polaroids, de David Hockney, multipliquen i retornen les línies dels punts de fuga, atrapen a l'espectador en l'entrellat d'un espai tentacular i poliforme tal com ho havien fet els cubistes. Des del febrer de 1982 fins al maig del mateix any, Hockney va realitzar prop de cent cinquanta imatges composades, algunes formades per més de cent fotografies engalzades⁹⁷.

David Hockney aborda els gèneres tradicionals de la pintura com el paisatge, desmantellant i reconstruint les imatges per mitjà de nombrosos fragments separats. En reconstruir una imatge fotogràfica a partir d'una multiplicitat de clixés separats fets en diferents minuts, en diferents hores i fins i tot en intervals de diferents dies, Hockney crea imatges en progressió, convençut que així podia aproximar-se més a la subjectivitat i la

Figura 63.
David Hockney
Le Parc des sources
1965-1972

Figura 63.
David Hockney
Portrait of an Artist
1965-1972



complexitat del procés de la pintura i alliberar-se dels contratemps del punt de vista únic de l'observador immòbil⁹⁸. Hockney explica que, davant d'un quadre l'ull no cessa d'oscil·lar entre visions pròximes i visions llunyanes. L'obra de Hockney pot ser com el relat dilatat d'un moviment oscil·latori com aquest⁹⁹.

La passió de Hockney per la pintura xinesa i la seva meditació sobre la temporalitat que expressa, el van fer pensar durant un temps, que amb la llibertat de moviments que acabava de dotar el seu art tindria les claus d'un temps reinventat: "De seguida em vaig adonar, diu, que havia resolt el problema del temps". Les pintures de paisatge de David Hockney són registres visuals dels seus desplaçaments i expressen aquesta relació amb el temps, en substituir la durada de la pintura xinesa per la instantània de la representació occidental¹⁰⁰, recreant les condicions de percepció del paisatge: ser-hi i desplaçar-s'hi¹⁰¹. Per ell, el temps dels desplaçaments és el temps d'apreciació de la percepció del món i també el temps del descans, un refugi lluny de les obligacions que comporten la celebritat¹⁰².

En la desmesura dels seus espais, per veure Amèrica cal el moviment de la mirada. Més exactament calen dues coses: el moviment i un marc, un marc en moviment, com les pel·lícules de Wim Winders. D'aquí la idea que només es pot veure Amèrica de dues maneres: al volant d'un cotxe, o bé al cinema. Amèrica, diu David Hockney, és un país sense perspectiva

pictòrica, es podria dir que és imperspectivable i que mai podrà ser la pàtria de la perspectiva. Però Amèrica és el país de dues grans disciplines artístiques nacionals, les ha produït i ella mateixa n'és el producte: el cinema i els automòbils de gran format. La pintura no és un art americà, és a dir que Amèrica no és un producte de la pintura i per tant el cinema i l'automòbil tenen el mateix rol que la pintura té pel Vell Continent: instaurar el seu espai. En resum: Europa està estructurada com un quadre d'Alberti i Amèrica com a una *road movie*¹⁰³.

Per David Hockney, la fotografia és un punt de vista d'un moment, d'una paralització del temps, d'una realitat durant una fracció de segon. Els seus *collages* són una paradoxa sobre el tot i el no res, establint una perspectiva atmosfèrica nua, una realitat imperspectivable, que sembla separar el tema de la pintura del món real. Els seus paisatges-collages són una evocació del llunyà, dels primers temps del nostre planeta¹⁰⁴, una autèntica constel·lació del pròxim i del llunyà com una apropiació de l'exterior vers l'interior¹⁰⁵, una privatització, però també una pintura de l'impossible. A Amèrica tot és més gran que a Europa, fins i tot el cel. El camp d'Amèrica per naturalesa excedeix el camp de visió, explica Hockney, el paisatge americà és un paisatge del paisatge. Cal tenir en compte que en un país nou i sense història com els Estats Units, l'espai pren possessió del temps i el paisatge esdevé el mite dels seus orígens i en tant que un tros de geografia és un tros del passat, també és la cara del temps¹⁰⁶.

Hockney assumeix la seva decisió de crear un art de l'artifici i del simulacre, especialment quan pinta paisatges, paisatges americans que titula explícitament *Theatrical Landscape*. En un temps en què el discurs artístic dominant apostava per la "veritat" i la "puresa del mitjà", ell se situava en el camp dels sofistes i dels il·lusionistes. David Hockney no tenia por de reivindicar la sensualitat en l'art, front de l'escepticisme dominant que proclamava veritats abstractes¹⁰⁷. Les seves pintures són llocs teatrals i autònoms i l'escena es desenvolupa en espais plens de signes artificials, especulant sobre espais il·lusionistes i reals, sobre la possibilitat de la seva hibridació i fusionant espai pictòric i realitat,¹⁰⁸ recreant un espectacle del món natural¹⁰⁹.

L'interès de Hockney per la transparència i els reflexos és una metàfora, dúctil i ambigua, d'una superfície pictòrica. Els quadres de piscines, pintats en els anys 1965-1966, constitueixen una etapa decisiva en la seva reflexió sobre aquesta transparència, alhora real i metafòrica. En la majoria de les pintures d'aquest període, les piscines (figura 63) estan emmarcades per un marc blanc que recorda el marge d'una fotografia feta amb una Polaroid. Aquest marc converteix la imatge en artificial i bidimensional. A la sèrie dels tres *Splash* els jocs multipliquen els contrastos entre una aigua tan aviat opaca com una pintura monocroma, tan aviat transparent com un vidre¹¹⁰.

98. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 33.

99. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 65.

100. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 23.

101. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 31.

102. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 40.

103. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 61-62.

104. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 58-59.

105. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 45.

106. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, pp. 47-49.

107. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 19.

108. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 21.

109. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 36.

110. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 68.

111. Marco Livingstone. *David Hockney*. Londres: Thames and Hudson, 1987, pp. 116-118.

112. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p. 88.

113. Marco Livingstone. *David Hockney*. Londres: Thames and Hudson, 1987, pp. 93-94.

114. Marco Livingstone. *David Hockney*. Londres: Thames and Hudson, 1987, pp. 116-118.

115. David Hockney, Nikos Stangos (ed.). *Así lo veo yo*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994, p. 154.

116. *Tate Modern. The Handbook*. Londres: The Trustees of the Tate Gallery, 2000, p. 174.

117. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, pp. 158-159.

Pintures com *A Bigger Splash* (figura 62) són de les darreres a les quals Hockney va continuar fent servir el marc al voltant de l'obra, la transposició del marc de les imatges de la Polaroid. Des del 1968 investigava amb rigor si hi havia realment cap necessitat d'anar advertint constantment l'espectador que el que estava veient era simplement una reconstrucció artificial de la realitat sobre una superfície de dues dimensions¹¹¹. David Hockney, considerava el marge blanc com una mena de conseció envers el modernisme. En qualsevol cas la fotografia és l'origen de *A Bigger Splash*, una publicitat, trobada sobre la construcció de les piscines, n'és la font comprovada¹¹².

David Hockney havia observat que les piscines eren un element comú a les cases de Los Angeles i va decidir posar-ne una al quadre com a element de la memòria¹¹³. Ben aviat però, es va adonar que no tenia sentit l'objectiu de reproduir virtualment una fotografia en un quadre. "Em semblava sense interès fer-ho, perquè el tema o subjecte de la pintura no és realment l'aigua sinó l'instant, la fracció de segon en què s'ha mirat. Una fotografia no pot deixar les empremtes del temps com ho pot fer una pintura, per això els retrats dibuixats o pintats són sempre molt més interessants. Sovint crec que la fotografia en el fons no és gaire cosa i que la gent s'ha equivocat del tot¹¹⁴.

A Bigger Splash 1967 és una perfecta imatge promocional de Califòrnia, una depuració dels símbols de la seva manera de viure i de l'exactitud dels seus decorats. Un cel perfectament pur, cases baixes i modernes, àmpliament obertes amb palmeres de copa alta i per descomptat piscines i més piscines. En aquesta pintura una cadira, de "productor" recorda amb la seva presència que Hollywood no està gaire lluny. A *A Bigger Splash*, l'autor hi és absent físicament però, present alhora, es té la sensació que és a dins de la casa, que és l'observador i alhora el protagonista de l'escena. "Algú ha comentat que la figura humana no apareix a la meua obra des d'aproximadament 1980, diu Hockney, la raó principal és que he volgut que el propi espectador esdevingui la figura dels meus quadres. Pretenc que se senti la figura, i de fet, la figura està allà, només que no pintada. *La matèria humana no apareix literalment en el quadre, però sí, en el seu esperit. Es tracta d'alguna cosa semblant a les pomes de Cézanne en les que està implícita una indispensable presència humana*"¹¹⁵.

En realitat estem ben a prop de quan es comentaven els *Sun Tunnels* de Nancy Holt i es referenciaven a la pintura *Dona davant el sol naixent* (figura 57) de Caspar David Friedrich. Una vegada més, es tracta de la instantània del fotògraf, d'un autor-observador fora del quadre, d'un quadre que reproduceix en gran, el format de la Polaroid. *A Bigger Splash* és però, alhora la versió idealitzada d'un paradís, d'un paradís ben diferent del de Richard Misrach, ben diferent també del de Tacita Dean: és



el del paisatge de Califòrnia, el dels colors brillants, les cases amb parets roses, els jardins fistonats de palmeres amb piscines i els joves models sempre a l'abast. És com un somni, un acrílic remullat en una gloriosa llum de dia, on les esquitxades blanques il·lusionistes i els raigs d'aigua es combinen per evocar un paradís pictòricament perfecte¹¹⁶. És publicitat, però no era publicitat la visió mundana dels paradisos del duc de Berry?

Hockney recorda la seva perplexitat davant la brevetat del salt en l'aire cap a l'aigua i com aquesta brevetat contrasta amb la gran durada que requereix congelar aquesta imatge momentània amb la pintura. L'animació suspesa en un instant, d'aquesta mena d'efectes, va impulsar a un crític a descriure el caràcter diferencial de l'art de Hockney com "l'epítom d'una calma expectant"¹¹⁷.

En un món que fem entrar en el nostre univers a través dels ulls sempre hi ha extrems que no els podem fer nostres encara que els anomenem

Figura 63.
David Hockney
Mr. and Mrs. Clark and Percy
1965-1972

MONTSERRAT ALTET

118. AAVV. *David Hockney Espace / Paysage*. París: Centre Georges Pompidou, 1999, p.63.

119. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, p. 253.

120. Wheeler assenyala el 4 de juliol com a data del la primera *Today Painting*. D'altres texts però assenyalen el 4 de gener, data que concorda millor amb *100 Years Calendar (18.864 Days)*, una obra d'On Kawara del 1984 en la qual assenyala les dates de totes les seves *Today Paintings*. Veure, per exemple, Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, pp. 84-85.

121. Aquest avui de Wheeler, Godfrey el situa en 1991. Cfr. Tony Godfrey. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998, p. 156.

122. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres i Nova York: Thames and Hudson, 1991, pp. 253.

123. Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p. 15.

124. Documenta XI. Platform 5: Ausstellung / Exhibition. Kurzfürher / Short Guide. Kassel: Hatje Cantz, 2002, p.130.

125. Tony Godfrey. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998, p. 156.

126. Michèle Didier, cofundadora d'Éditions Szwajcer & Didier, que va publicar *One Million Years* el 1999 ens explica l'edició d'aquests dos volums que va començar el 1997, tenen 2012 pàgines cadascun, 144 x 105 mm, impresos en paper marfil bíblia autèntic. El primer volum –diu–, “Per tots aquells que han viscut i han mort”, comença el 998.031 a.C. i s'atura el 1.969 d.C., un mil·lió d'anys més tard. El segon volum, “Per l'últim” comença el 1.993 d.C. i acaba un mil·lió d'anys més tard, el 1.001.992 d.C. Cada pàgina conté cinc-cents anys. El text de cada pàgina es desplega en deu columnes, alineades i subdividides en cinc blocs de cent anys. Cada bloc conté deu línies, cada línia conté una dècada. Vaig començar, continuent, invertint el procés usual: sabia el que no s'havia de fer. Degut a la transparència del paper, les columnes de números havien d'estar rigurosament alineades tant horitzontalment com vertical per tal de no confondre el

“natura”, “grans espais”, “salvatge”, “sublim”, “estrany” o “món”. Sempre hi haurà un visible massa gran pels nostres ulls. Hi ha solament el “real”, un real que no se sotmet a la nostra mirada, una part del món que escapa del nostre domini i que no ens permet poder-lo dominar del tot, que ens eludeix amb el que això pot comportar d'angoixa. Un món sempre més gran que nosaltres. Això suposa que l'artista ha d'elegir, tant si vol com si no vol. “Entre el món i jo, cal triar el món” escrivia Kafka. Aquesta seria també l'elecció de David Hockney, artista de l'íntim¹¹⁸.

Ara, des d'Amèrica, tornem cap al temps. En el llibre de Daniel Wheeler¹¹⁹, que sovint ha servit com a carta de presentació de l'obra dels artistes que van apareixen en aquest relat, On Kawara apareix tot just després de Marcel Broodthaers. Wheeler explica que Kawara va inventar l'art narratiu, tractant el propi llenguatge com a essència i imatge alhora. El 4 de juliol de 1966¹²⁰ On Kawara, un artista japonès que treballa a Nova York va pintar la primera de les seves pintures d'avui, *Today Pictures*, una sèrie oberta que avui¹²¹ arriba a les dues mil obres, on en cadascuna de les quals no hi cap més element rellevant que la data en la qual van ser pintades, en blanc, centrada en primer terme, sobre un fons de color pla.

Si com va dir una vegada On Kawara¹²², “el llenguatge és l'abstracció última” llavors el temps haurà de ser l'última d'entre les realitats intangibles. Fixant data rera data, a cada tela, es podria dir que Kawara ens ha ofert tantes paraules com moments concrets que determinen la potència del present i l'inevitable efímer del “ara”. Aquí, el problema de com afrontar la quarta dimensió, el temps, és tractat en termes més o menys filosòfics, abans que de la manera sensorial o literària dels artistes Op o cinètics, o de l'obra de Tacita Dean que acabem de recórrer. Tot i així una certa sensualitat s'adhereix a les *Today Pictures*, des del moment en què Kawara les pinta a mà, el que és estrany dins de les bases del conceptualisme.

A partir de les seves *Today Pictures* On Kawara va introduir com a una unitat de temps comptar amb dies. Mats B. Crític suec, explica que “On Kawara va visitar Estocolm ara fa uns 8.000 dies”¹²³, i que a les seves dades biogràfiques de la guia de la Documenta XI, a Kassel, assenyala que el vuit de juny del 2002 –dia de la inauguració de la Documenta– On Kawara tenia 25.763 dies¹²⁴.

On Kawara estava obsessionat pel pas del temps i el 1971 va produir un llibre en deu volums, *One Million Years* en el qual enumerava, un a un, el passat milió d'anys¹²⁵. Una nova versió apareix en dos volums el 1999 –s'acabava d'editar el 3 de juny del 1999 a la una de la tarda¹²⁶–. Aquest llibre era recitat a Kassel, a la Documenta XI, del 2002, on el vaig veure sentir, envoltat de temps i on parells o senars eren recitats per una veu masculina o femenina segons l'atribució japonesa dels gèneres.

Una nova dimensió



Figura 64.
On Kawara
20.3.1974
liquitex sobre tela



temps que precedeix i el que segueix amb el que un llegeix: el temps no havia de desplaçar-se, només podia superposar-se a si mateix. Era imperatiu doncs que el temps en que un llegeix amagués els temps anteriors, sense indicar el temps que encara ha de venir. Aquesta era la improbable realitat sobre la que vaig haver de basar el meu mètode de treball, per tal de realitzar aquesta obra. Aquí el temps esdevenia un bloc de temps que se separava ell mateix del paper blanc (temps-bloc / espai – blanc). ¿Que potser no és això està en contacte amb el real, amb la materialitat d'un temps definit?, acaba dient. Cfr. Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, pp. 23-24.

127. Yaya Sabané a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p.29.

128. Arthur Schopenhauer. *Die welt als Wille und Vorstellung* 1818, vol. 1 p. 54. Citat a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p.16.

129. Daniel Birnbaum a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p.16.

130. Jonathan Watkins. "Where 'I Don't Know' Is the Right Answer" a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p. 53.

131. Tony Godfrey. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998, p. 156.

132. Wolfgang Max Faust, "Intersecting Parallels" in *On Kawara*. Daad Galerie. Berlin 1987. "Date Paintings" i "Date Paintings" a: *Art Conceptuel I*. Catàleg d'exposició. Bordeaux: Capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1998, p. 89.

Les seves obres inspirades per les circumstàncies sostenen i fixen una visió d'esdeveniments. Així, el temps que sembla escapar a través de diverses formes de representació és un temps acotat i viscut¹²⁷. On Kawara ens diu que el present, que podem intentar de mesurar marcant una data exacta –com per exemple, dijous 19 de juliol de 2001- és realment inexistent. Segons ell "Hem de comparar el temps amb un cercle que gira infinitament: la meitat que sempre està submergida seria el passat i la que està sempre emergint seria el futur; però el punt indivisible on es produiria la tangent, seria el present"¹²⁸. –tot just un present que hem vist reflectit de manera magistral a *A Bigger Splash*-. Aquest és el punt que no té ni extensió ni substància ni realitat¹²⁹.

Quan Kawara va marxar del Japó, va anar a Mèxic, allà va veure de seguida una manera de veure el temps que suposava un fort contrast amb la que havia viscut al Japó. Al Japó els horaris de tren eren –i encara ho són– gairebé sempre ajustats a trenta segons. En les àrees rurals de Mèxic, Kawara va experimentar, amb enorme sorpresa, trens que sovint arribaven dies tard. Aquesta "relativitat" del temps, la idea que fins i tot la percepció del temps pot arribar a ser determinada per la cultura, va produir una forta impressió en un artista que deu anys després començaria a fer les *Date Painting* i d'altres obres que es referien essencialment a la temporalitat¹³⁰.

En la seva obsessió pel pas del temps On Kawara, el 4 de gener de 1966 va començar les seves *Date Painting*. Cadascuna consisteix en la data en la qual va ser feta sobre un fons monocrom. Va assenyalar-se un límit de tres obres el mateix dia, però si una pintura no s'havia acabat abans de les dotze de la nit del dia que commemorava, llavors era destruïda. Les pintures estan fetes amb meticulositat, amb quatre o cinc capes de pintura, per tal de garantir una superfície perfecta sense símptomes de l'expressió individual. Es venien en caixes, cadascuna de les quals contenia una pàgina d'un diari local del dia (figura 64). D'aquesta manera les pintures revelaven on era l'artista cada dia, tot i que es mantenia anònim, ja que mai es deixava fotografiar ni entrevistar i ni tan sols assistia a les seves exposicions. Es pot dir que les *Date Painting* han estat per On Kawara una forma de meditació¹³¹. Són pintures sense fonament i autoreferencials. El més interessant és el seu aspecte de "transgressió". Una pintura limitada que descriu un espai-temps obert, un moment de la història lligat a l'autobiografia¹³².

Com el llenguatge, l'escepticisme de Kawara en relació a la noció de lloc no el va aturar en la seva obra posterior. Les *Today series* les dates de les *Date Painting* estan aïllades de qualsevol altre text pintat. Una *Date Painting* és simplement la pintura de la data en la que s'ha fet. L'idioma del text i el dels subtítols, és el del lloc on s'ha fet, amb l'excepció d'aquells llocs, que com Japó o Hong-Kong, l'alfabet romà no es fa servir com a pri-

mera llengua. En aquests casos l'artista recorre a l'esperanto. Les pintures, en acrílic sobre teles ja muntades sobre el bastidor de fusta de cinc centímetres de gruix, varien en la mida des de vuit per deu polzades fins a seixanta-una per vuitanta-nou (20,5 x 25,5 cm fins a 155 x 226 cm). El text està pintat, bàsicament amb lletra Sanserif¹³³, en el centre del rectangle i sovint significa una abreviatura de la paraula que indica el mes¹³⁴.

És impossible de reduir les *Date Painting* a l'estatus de document, com si fossin productes de l'atzar o mostraris d'idees, tal com passa en la majoria dels treballs dels artistes conceptuals com per exemple els de Joseph Kosuth o Lawrence Weiner i també, a vegades, en l'obra del mateix On Kawara. Les *Date Painting* sobrepassen el simple procediment analític de l'art conceptual a la dimensió essencial del quadre, hi afegeixen els rituals quotidians que el documenten com postals i diaris. Per la solidesa de la seva construcció, les *Date Painting* poden ser qualificades de "monuments del temps". La repetició del procés de creació i el caràcter de canvi incessant, quasi periodístic, els hi confereixen aquesta monumentalitat amb tota la seva força. A través de la seva mà, el temps es fa arquitectura i espai i el general esdevé concret, la continuïtat es converteix en discontinuïtat i la natura en cultura. Tots els "moments" de les *Date Painting*, lligats amb la seva experiència personal, aconsegueixen en relació amb el públic una dimensió cultural i metafísica. Cada dia amb la seva disciplina de ferro, crea "un objecte de culte del temps"¹³⁵. Ho fa cada dia, quan el rellotge computeritzat fa clic en canviar el dia, quan el diari anuncia que es tracta d'un altre dia i quan la ràdio pública repeteix els titulars del dia. Pot un mateix dirigir el temps? Amb la boira d'aquesta inquietud, Kawara crea la traça d'una inicial, un número, una data; una acció que inicia la memòria d'un dia. La narrativa d'On Kawara ensenya les complexitats de mostrar i d'explicar el temps, el que significa ser contemporani, ser puntual i arribar a temps: "La diferència que crea un dia"¹³⁶ és la mesura del temps d'On Kawara.

Kawara, testimoni al Japó del primer impacte catastròfic de la física nuclear, forma part d'una generació marcada per la teoria de la relativitat. Per Kawara, les solucions de la percepció del temps eren inevitablement distorsionades, va concloure i encara manté un axioma en què l'ordre temporal de les coses s'ha d'aprendre com una construcció humana i no una cosa donada. El subtítol de la *Date Painting* de 26 de juliol de 1972, és una cita del reconegut astrofísic rus Nikolai Kozyrev: "El temps és feble al voltant de la causa i dens al voltant de l'efecte", resumint: es tracta d'una investigació complexa sobre la natura del temps derivada de la teoria d'Einstein. En la mesura en què es refereix al temps, és una qüestió de context i també de punt de vista, que justifica el subtítol clau: "Jag vet inte"¹³⁷ "No ho sé"¹³⁸. El "No ho sé" d'On Kawara, tret d'un diari, suggereix l'arribada a un escepticisme filosòfic radical. És una reminiscència del "dubto" de René Descartes, ha dit un dels seus biògrafs. L'únic coneixement cert en un punt crucial del segle XVII¹³⁹.

133. Henning Weidemann identifica la font de les primeres *Date Paintings* d'On Kawara com una versió deformada del tipus de lletra Gill Sanserif. Més tard és la del tipus Futura: quintaesència de la modernitat. Citat a: Jonathan Watkins. "Where 'I Don't Know' Is the Right Answer" a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p. 78.

134. Jonathan Watkins. "Where 'I Don't Know' Is the Right Answer" a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, pp. 67 i 78.

135. Jörg Johnen, a *On Kawara*, le Consortium (ed). Dijon 1985, a: *Art Conceptuel I*. Catàleg d'exposició. Bordeaux: Capc Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1998, p. 89.

136. Homi K. Bhabha a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p.16.

137. Correspon a la versió sueca de "No ho sé". És el títol d'una de les pintures que va pintar a Estocolm.

138. Jonathan Watkins. "Where 'I Don't Know' Is the Right Answer" a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p.79.

139. Jonathan Watkins. "Where 'I Don't Know' Is the Right Answer" a: Jonathan Watkins i René Denizot. *On Kawara*. Londres: Phaidon, 2002, p. 42.

MONTSERRAT ALTET

140. Documenta XI. Platform 5: Ausstellung / Exhibition. *Kurzführer / Short Guide*. Kassel: Hatje Cantz, 2002, p.130.

On Kawara només marca el pas del temps. Documenta les maneres en què el temps es mesura i s'entén en una societat preocupada per la informació, la classificació i les estratègies d'arxiu, alhora que s'interroga sobre els mitjans a través dels quals es forma i se sustenta la identitat moderna. En l'obra de Kawara, el temps pot ser una abstracció, però també un contingut, amb els diversos sistemes que fa servir i que tracten de donar-li forma. Fins i tot dins dels models de repetició, el que suggereixen els diversos components de l'obra d'On Kawara, és, com ell mateix ho explica: "El que no acaba i la variació imprevista que pot succeir"¹⁴⁰.

En el nostre idioma, el temps dimensional de la física i el temps atmosfèric de la meteorologia es designen amb la mateixa paraula: "temps". Aquest capítol es tanca amb el temps dimensional d'On Kawara, el del monocrom que suporta l'escriptura del temps, per avançar cap al temps de l'atmosfera de John Constable, cap al cel suport dels ocells, dels zepelins i els avions.