

El cel i les ciències naturals

estudis de núvols, ocells, zepelins i avions,
de Newton a Einstein





Figura 65.
John Constable
Cloud Study
28 de setembre de 1921
Yale Center for British Art

A la quarta etapa tornem enrere pel camí de la ciència de la relativitat cap a les ciències naturals. “El cel i les ciències naturals” ens torna a acostar a les visions celestes, al món del real, amb l’estudi dels núvols, *Cloud Study* de John Constable (figura 65) del 28 de setembre de 1821, que serà una primera base de referència. Després veurem, en altres estudis, visions paral·leles que, com els del seu contemporani John Ruskin (figura 71) tracten d’analitzar les visions del cel de manera “científica”, per reconstruir-les en nous paisatges. Tal com ja ho havia fet abans el pintor Claude le Lorrain, Constable necessitava els ocells per transmetre’ns la transparència del cel. En l’ambient de la National Gallery, el quadre de Constable, és una translació del cel de Londres (figura 67) que vaig fotografiar aquell mateix dia (figura 68). Però, en emmarcar el cel, vaig constatar que ja no hi apareixien ocells, sinó tan sols avions. Avui, en la contemporaneïtat, el

medi celeste no es pot representar amb els ocells que el travessen, sinó amb els avions. Les fotografies d’Alfred Stieglitz ja ho explicaven, 90 anys més tard, de l’estudi de núvols de Constable, amb el dirigible que solcava el cel (figura 77). Més tard, en la contemporaneïtat, Alighiero Boetti ho ha fet amb els seus cels farcits d’avions, com en *Cieli ad alta quota* (figura 88): els ocells del cel contemporani, amb els quals els viatgers han pogut jugar des de les tauletes dels avions de l’*Austrian Airlines*. Uns altres avions, fotografiats als aeroports, amb la mirada irònica de Peter Fischli i David Weiss (figura 82) també apareixeran seguidament en aquest relat, i ens donaran pas al cel de Vincent Van Gogh, el cel de la *Nuit étoilée* (figura 89) que s’ha relacionat amb l’espai d’Einstein. En la reconsideració moderna del cel de la ciència, que aborda aquest capítol, la imatge final ens porta als cels de René Magritte (figura 92) on les ciències se sumen a la imaginació, a les dimensions del pensament i s’expressen en la imatge pictòrica d’un cel blau convencional que encara avui s’anomena “cel de Magritte”. L’evolució de la ciència i de la tècnica, de la raó a la modernitat, expliquen les diferents imatges d’aquest capítol.

L’obra del pintor John Constable ja s’ha mencionat en aquest relat, quan es feia referència a la de la seva compatriota Tacita Dean (figura 61). Ambdues comparteixen moltes coses, però sobretot el que s’ha arribat a anomenar “l’anglesitud del paisatge anglès”¹. Ara, en aproximar-nos de manera més explícita al cel des de la ciència, aquesta definició apareix com un punt de partida clar.

El llibre del meteoròleg John E. Thormes, sobre els diferents tipus de cel de John Constable, és una excel·lent aproximació a la representació del cel atmosfèric en la història de la pintura occidental, que va des de *Stonehenge* i la *Tempesta* de Giorgione fins a René Magritte². Thormes assenyala que en l’art del paisatge si hi ha un artista vinculat d’una manera indissociable amb el cel, aquest és John Constable³ i comenta, que va descobrir, que tot i que hi havia una petita però fascinant literatura sobre la meteorologia del paisatge, escrita per meteoròlegs, els historiadors de l’art, amb poques excepcions, semblava com si haguessin ignorat el cel⁴. Finalment dir que en el seu llibre, John E. Thormes presenta el cel com el paradigma de tons elegants d’una aliança entre l’art i la ciència. Segons ell, “No ens podem sorprendre que els artistes fixessin la seva especial atenció en aquells elements de vapor que descrivien el buit en composicions breus però repetides: els núvols”⁵.

A començaments del segle XVIII, la Natura, era considerada una deessa que tenia, com la majoria de les divinitats, dos aspectes contraposats: un de ferotge, venjatiu i destructor i un altre de tranquil, reconfortant i creador. Dos aspectes que es podrien relacionar amb la poesia de Byron i Wordsworth⁶. Potser, per situar-nos amb més precisió, caldria recollir el comentari que va fer Constable, en una lliçó a Hampstead el juny de 1833,

1. “The Englishness of English Landscape”. Cfr. Erika Langmuir. *Landscape. Pocket Guides*. Londres: National Gallery Publications, 1997, p. 47.

2. John E. Thormes. *John Constable’s Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, pp. 164-165.

3. John E. Thormes. *John Constable’s Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, p. 19.

4. John E. Thormes. *John Constable’s Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, p.17.

5. B. Novak. *Nature and Culture*. Londres: Thames and Hudson, 1980, p. 78. Tot i que aquesta cita es refereix als artistes nord-americans del paisatge de mitjans del segle XIX, es podria aplicar també als artistes britànics del paisatge de la primera meitat del segle XIX. Cfr: John E. Thormes. *John Constable’s Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, p.17.

6. Kenneth Clark. *La rebelión romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 263.

7. C.R. Leslie. *Memoirs of the Life of John Constable*. Londres: Longman's, Brown, Green and Logman's, 1845, p.327.

8. Hugh Honour. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 109.

9. Charles Rosen & Henri Zerner. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume, 1988, p. 63.

10. Malcolm Andrews. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 174.

11. Malcolm Andrews. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 187.

12. Arnold Hauser. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama 1968, II, p 412.

13. E. H. Gombrich. *Art and illusion*, p. 175. Citat a: Lawrence LeShan i Henry Margenau. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996, p. 201. En el mateix sentit veure: Robert Hughes. *A toda crítica. Ensayo sobre arte y artistas*. Barcelona: Anagrama, 1992, p. 98.

14. Malcolm Andrews. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 191.

15. William Vaughan. *Romanticismo y arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995, p. 203.

16. Kenneth Clark. *La rebelión romántica*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 273. En aquesta mateixa línia veure el llibre de Cozens "Nou mètode per assessorar l'inventiva en dibuixar composicions paisatgístiques", les seves classificacions esquemàtiques de núvols també van ser estudiades per John Constable, veure la introducció de Javier Arnaldo a Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: La Balsa de la Medusa. Visor, 1992, pp. 32 i 33.

17. William Vaughan. *Romanticismo y arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995, p. 206.

18. John Walker. *Constable*. Milà: Garzanti, 1984, p. 110.

sobre la pintura *Hiver* -una de les *Quatre Saisons* de Nicolas Poussin que ja han aparegut en què deia: "En el sublim terrible de la concepció de la seva representació de *Hiver*, generalment coneguda com *El Diluvi*, (figura 56) Poussin ha sobrepassat a tots els pintors que han tractat el tema"⁷. Des de finals del segle XVIII ja es pintaven estudis de núvols, de manera intermitent, però aquests estudis van adquirir molta més importància a començaments del segle XIX. Resulta difícil de precisar si aquesta preocupació per l'*Skying*, com deia John Constable, era tècnica, científica o transcendental⁸.

John Constable i Turner són les principals figures que, a Anglaterra, van desenvolupar, de manera empírica, una pintura de paisatge amb dignitat científica explícita, com a mitjà d'investigació dels aspectes visuals de la natura⁹ (figura 66). El paisatge es va convertir en un llenguatge accessible per tothom i va esdevenir el tema principal de la pintura¹⁰. Així doncs, no calia que l'espectador o l'artista sabessin de mitologia grega, ni d'història antiga, ni de codis iconogràfics¹¹ com Poussin quan pintava el seu *Diluvi*. En l'època de Poussin l'home es trobava encara al centre del món, en canvi en la de Constable, l'home va esdevenir una cosa més entre les coses i va ser absorbit per l'ambient material¹².

Era l'època de la sedimentació de la cultura de les Ciències Naturals després dels grans viatges del segle anterior. Va ser en aquest context que John Constable va escriure en el seu quadern d'apunts: "la pintura és una ciència i hauria de practicar-se com una indagació de les lleis de la natura, així doncs, ¿perquè no podem considerar la pintura de paisatge com una branca de la filosofia natural en què els quadres siguin experiments?"¹³ Els seus estudis de núvols, *au plein air* de la natura, tenien una base de privacitat i d'intimitat, comparable a la dels qui porten un diari personal que no pretenen publicar. Eren uns estudis que determinaven un ritme espontani de treball i mantenien les impressions fugaces, tant des de l'àmbit visual com des de l'emocional¹⁴.

En la seva combinació d'investigació científica i de resposta emotiva, John Constable era un autèntic home del seu temps. Potser en cap altre moment hagués estat possible per un artista d'escriure tant sobre pintura, sense tenir cap mena de sensació de contradicció. Va escriure coses com per exemple: "La pintura és una ciència, tot i que per mi la pintura tant sols és sentiment". John Constable sentia que la percepció atenta de la natura era espiritualment edificant¹⁵. El 1821 va començar a treballar amb entusiasme en allò que ell anomenava "fer cels"¹⁶, una sèrie d'estudis sobre diferents efectes dels núvols. Tot fa pensar que Constable coneixia la classificació dels núvols del meteoròleg Luke Howard, ja que a darrera de la pintura *Cloud Study* hi va escriure una paraula que sembla ser "cirrus". Aquests coneixements li van permetre una més gran llibertat per pintar núvols, tot i així estava més preocupat per la seva observació exacta que no en la seva clas-



sificació. No en va fer mai cap inventari i els seus estudis de núvols es referien tan sols al temps variable, de fet només cercava tenir un coneixement profund d'aquells moments transitoris que l'atreien tant. En els quadres de Constable, la gamma de climes, de menes de temps i de tempestes són en realitat dies d'estiu ennuvolats (figura 67). Entre totes les seves pintures costa molt de trobar-hi una veritable tempesta. Sovint els seus quadres tenen aspecte de tardor, però mai d'hivern, no hi ha mai neu en el món de John Constable, on els capvespres són estranys i les nits inexistent¹⁷.

John Constable acostumava a fer anotacions a la part de darrera de les seves pintures com aquesta: "5 de setembre de 1822 a les 10 del matí, mirant sud-est... Núvols d'un gris intens i transparent es mouen ràpidament sobre un fons groc, el centre del cel s'adapta molt al litoral d'Osmington". John Constable no va pintar mai un cel idèntic en cap dels seus quadres¹⁸. No pretenia fer servir els seus estudis del cel per l'elaboració de paisatges finits, només li servien com a informació personal. A partir d'aquests apunts, aprenia a pintar formacions i masses de núvols en moviment. Els núvols pintats de Constable no estan mai enganxats al cel, tenen el cel darrera seu, tenen volum i ocupen un espai definit, el que fa que siguin més convincents i semblin més autèntics que els núvols d'altres pintors.

Figura 66.
John Constable
Study of Cirrus Clouds
1822



Figura 67.
John Constable
Cloud Study
1822
Oli sobre paper sobre cartró
British Museum
Londres

A principis del segle XIX, es va començar a distingir entre la llum del dia i la llum del sol. La llum del sol és la llum de color groc càlid que brilla directament des del sol. La llum del dia és la llum blavosa de l'atmosfera de la terra, és la llum que veiem quan el sol queda tapat pels núvols. Els estudis de núvols de John Constable –més de dos-cents esbossos a l'oli realitzats entre 1820 i 1822– demostren que la llum crea el nostre coneixement del món físic. Les percepcions canviants de l'espai a través de la llum, al llarg del temps, són el veritable tema dels seus estudis de núvols. Les anotacions precises sobre el temps, la llum i les condicions meteorològiques dels seus esbossos, indiquen també que aquestes percepcions eren vàlides solament per un temps i un lloc específic¹⁹. Constable, deia que la millor classe d'art que mai havia rebut, estava continguda en aquestes paraules: “Recorda que la llum i l'ombra mai estan aturades”²⁰.

Per tal de tenir una documentació precisa de l'aspecte del cel en les múltiples condicions atmosfèriques, Constable va decidir conservar els

apunts de les diferents observacions i traduir-los en esbossos ràpids. No estava satisfet de les publicacions disponibles sobre aquest tema i quan es refereix al llibre del meteoròleg Thomas Forster en qüestiona la seva exactitud, perquè no li acabava d'agradar. Després d'haver llegit l'obra de Thomas Forster, *Researches about Atmospheric Phaenomena*, en l'exemplar que posseïa de 1815, John Constable va escriure: el llibre de Forster és el millor, tot i que està lluny de tenir raó, però té el mèrit de desxifrar àmpliament aquest camí²¹. Constable considerava els seus propis estudis empírics tan dignes de confiança com el treball d'aquests primers meteoròlegs²². “Les meves observacions sobre els núvols i el cel estan escrites en trossos de paper i encara no he pogut agrupar prou material com per tenir el text d'una conferència, cosa que penso fer i que faré probablement a Hampstead, el pròxim estiu”. Però, el “pròxim estiu”, Constable havia mort. Tot i així es pot tenir una idea del possible contingut d'aquella conferència a partir del pròleg que va escriure a *Paisatge Anglès*, on hi dedica un gran espai a la “Història Natural del Cel”²³.

El paisatge de John Constable es descompon en els elements naturals, especialment en els efectes transitoris dels núvols, de l'aigua, la humitat, l'aire, el cel i la llum. “El cel és el principal òrgan del sentiment –escrigué Constable– la clau de l'estat d'ànim que suscita un paisatge”²⁴. La virtut i l'estudi de la natura es combinaven íntimament amb la seva mentalitat²⁵ de manera que els núvols eren per ell el paradís natural o sobrenatural dels quadres, o millor dit de l'art de la pintura²⁶. És precisament aquest somni utòpic, de John Constable, el d'un llenguatge pictòric universal i natural, el mateix objectiu que el dels manuals de dibuix de finals del segle XVIII i començaments del segle XIX²⁷, com el de John Ruskin.

Els escrits de John Ruskin (1819–1900) representen un patró fascinant a partir del qual jutjar els cels de Constable, però són escrits plens d'inconsistències. Per una banda volia desenvolupar un marc visible, objectiu i científic per examinar i comparar les pintures i per l'altra creia que la forma era més important que el procés i que el significat moral d'una obra d'art era molt més important que la realitat científica²⁸. En els seus escrits, Ruskin explícita que, en la pintura el caràcter simbòlic dels núvols podia ser considerat de manera diferent de com era tradicional i que els pintors havien de passar de ser els servents dels núvols a servir-se'n²⁹. Ruskin emfasitzava que l'art havia de contenir “l'essència i l'autoritat de la Bellesa i de la Veritat”, l'elevació espiritual dins l'esperit i la visualització precisa dels fets del món natural³⁰. En el seus escrits, demostrava clarament que els detalls de l'execució de la pintura podien integrar no tan sols el “realisme” de la representació del món exterior, sinó que també podien ser un medi per poder expressar millor els missatges³¹.

Els pensaments de Ruskin, sobre els colors del cel i sobre la perspectiva de núvols, van permetre la crítica d'art en el segle XIX i a més van donar

19. <http://www.vangoghmuseum.nl/light/english/science.html> Consultada el maig de 2005.

20. Kenneth Clark. *El arte del paisaje*. Barcelona: Seix y Barral, 1971, p. 53.

21. *Constable. Le Choix de Lucien Freud*. Catàleg d'exposició. París: Réunion des Musées Nationaux, 2002, p. 263.

22. Carta de Constable a George Constable 12 de desembre de 1836, a: R. B. Beckett, *John Constable's Correspondence*. Ipswich: Suffolk Records Society, 1962-1968, vol. V, p. 36. Citat a: John Walker. *Constable*. Milà: Garzanti, 1984, p. 110.

23. R. B. Beckett. *John Constable's Discourses*. Ipswich: Suffolk Records Society, 1970, pp. 14 i 15. Citat a: John Walker. *Constable*. Milà: Garzanti, 1984, p. 110.

24. Andrea Rose a: *Pintura Britànica. De Hogarth a Turner*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo del Prado, 1988, p. 222. En el mateix sentit cfr. John Sunderland. *Constable*. Londres: Phaidon Press, 1981, p. 19.

25. William Vaughan. *John Constable*. Londres: Tate Publishing, 2002, p. 58.

26. Per als estudis de núvols de Cropsey i Thoreau, veure: Kynaston McShine, ed. *The Natural Paradise: Painting in America 1800-1950*. Nova York, 1976, pp. 87-89. Citat a: Hugh Honour. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 110.

27. Ann Bermingham. “System, Order, and Abstraction: The Politics of English Landscape Drawing around 1795” a: W. J. T. Mitchell. *Landscape and Power*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press, 1994, p. 97.

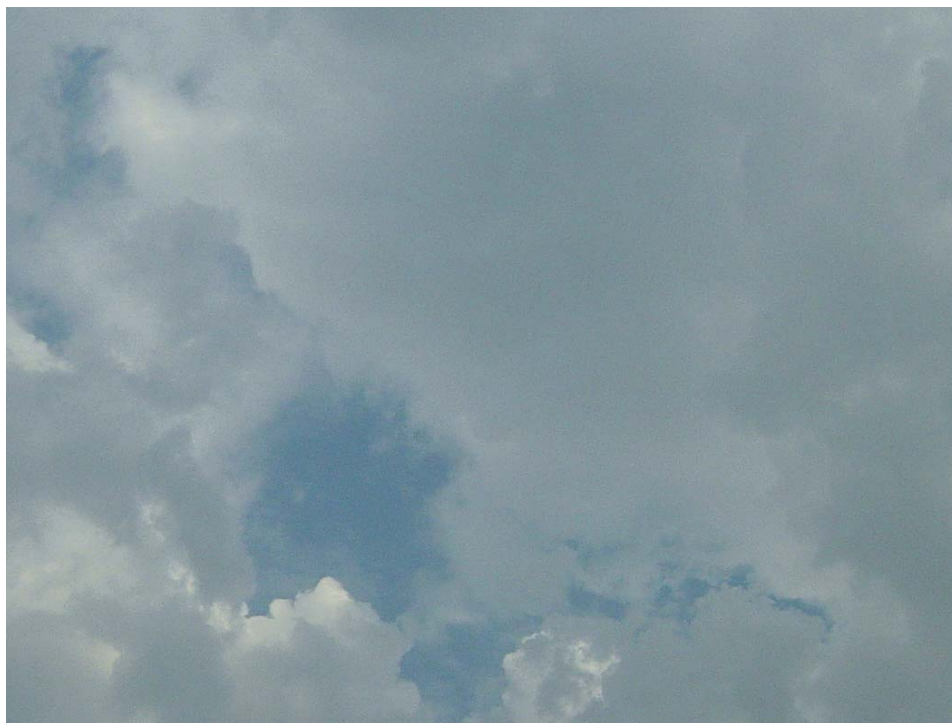
28. John E. Thornes. *John Constable's Skies*. Birmingham: University of Birmingham Press, 1999, p. 191.

29. John Ruskin. *Modern Painters*. 4a part, cap. XVI, vol. III, p. 255. Citat a: Hubert Damisch. *Théorie du nuage*. París: Editions du Seuil, 1972, p. 257.

30. <http://www.handprint.com/HP/WCL/artist09.html> Consultada el maig de 2005.

31. Elizabeth Prettejohn. *Beauty & Art 1750-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 113.

Figura 68.
Montserrat Altet
Cel de Londres
Agost de 2003



una visió fascinant sobre els limitats coneixements de meteorologia del moment. Si es considera que Ruskin va anar més enllà que qualsevol crític del seu temps en la seva discussió sobre el cel, podrem adonar-nos que la preocupació pels núvols en l'art del paisatge, a començaments del segle XIX, no va ser conduïda per la crítica de l'art sinó per la inspiració de dos fronts: l'un era aquell en què es veien els núvols com el darrer bastió de l'incomptable i l'altre era el que s'estava experimentant amb els nous paradigmes presentats per Luke Howard³². La classificació de núvols de Howard va ser un catalitzador clau. Mostrava que la infinita varietat de formes de núvols podia ser analitzada des de la ciència, de la mateixa manera que l'explicació de Newton sobre l'arc de sant Martí. Aquest fet va significar un salt de gegant cap endavant per l'art i per la ciència. En el desenvolupament d'una ciència, la classificació és tan sols una primera etapa. La ciència de Ruskin rarament va aconseguir d'anar més enllà d'aquesta etapa: els seus intents, d'una explicació científica dels núvols, eren normalment erronis i confusos. Tot i així però, la seva poderosa visió del cel, tal com s'expressa en els seus escrits i en els dibuixos que va fer al llarg de la seva vida, és única (figura 71). Ruskin va tractar d'avaluar la "veritat" dels cels i dels núvols en la pintura³³.

John Ruskin va originar una teoria romàntica que emfasitzava la sinceritat, originalitat i intensitat envers la natura i la imaginació visionària. D'aquesta manera, volia descartar les concepcions tradicionals de la pintura neoclàssica basades en una teoria de la imaginació intel·lectualitzada, la

32. John E. Thorne. *John Constable's Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, pp. 195-196.

33. John E. Thorne. *John Constable's Skies*. Birmingham: University of Birmingham Press, 1999, p. 192.

Figura 69.
Montserrat Altet
Cel de Londres
Agost de 2003



Figura 70.
Montserrat Altet
Cel de Londres
Agost de 2003



34. George P. Landow. "Polemics and Theory –and Introduction to Ruskin's Art Criticism" – a: Josef P. Altholz. *The Mind and Art of Victorian England*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976, pp. 135-136. Reproduïda a: <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/finearts/criticism8.html> Consultada el maig de 2005.

35. John E. Thornes. *John Constable's Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, p. 193.

36. George P. Landow. "Polemics and Theory –and Introduction to Ruskin's Art Criticism" – a: Josef P. Altholz. *The Mind and Art of Victorian England*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976, pp. 135-136. Reproduïda a: <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/finearts/criticism8.html> Consultada el maig de 2005.

del simple rebuig envers la idea d'imitació. Una de les contribucions més importants de John Ruskin a la teoria de l'art, va ser la teoria sobre que l'art no ha d'imitar el món natural sinó que l'ha d'afirmar. Segons Ruskin la pintura havia d'utilitzar estructures de relacions proporcionals entre formes i colors per estructurar l'experiència fenomenològica de l'home sobre el món extern. Hostil a qualsevol mena de didàctica, Ruskin demostrava el valor de l'art com a mitjà per explicar veritats importants sobre l'entorn humà. Es pot dir que oferiria una teoria de la bellesa instintiva, derivada del fet que l'home està creat a imatge i semblança del seu creador, i per tant la senzilla contemplació de la bellesa en la natura i en l'art, era, per ell, un acte espiritual i espiritualitzant³⁴ que no podia ser explicat per l'intel·lecte i també deia que tota la natura tindria bellesa, si no hagués estat mai saquejada per l'home³⁵.

A més d'establir les seves teories estètiques i crítiques, que van donar a la seva audiència una manera completament nova de mirar les arts, John Ruskin va ser un fantàstic crític pràctic. Les seves anàlisis sobre la composició, el color, la forma i el to, van servir per capacitar els seus lectors a veure la pintura molt més clarament i per poder gaudir-la de manera diferent. Ruskin, que va ser un dels més grans defensors i divulgadors del realisme i també un dels pocs crítics victorians que va entendre els valors simbòlics i iconogràfics de l'art. Aquest gran crític formalista, va ser sobretot un dels més grans crítics interpretatius, dels que van originar la crítica moderna del mite i va ser el primer crític d'art anglès que va situar a les obres individuals, antigues o modernes, en els seus contextos, social, polític, econòmic i intel·lectual, tal com ho assenyala Arnold Hauser³⁶.

En el seu llibre *Modern Painters*, John Ruskin ens diu, en el capítol: *The Scenery of the Sky*, que cadascun de nosaltres pot gaudir i treure'n profit de l'espectacle de la "posta en escena del cel", com si es tractés d'un sistema concebut en termes ja no astronòmics sinó meteorològics, en què el núvol s'ofereix a la vista de l'home com l'aire dels seus pulmons. Ruskin en un altre capítol anomenat: *Of Cloud Beauty*, compara el núvol, amb la fulla que s'interposa entre l'home i la terra, de la mateixa manera que aquest s'interposa entre l'home i el cel. Les pintures d'altres èpoques, diu, van saber expressar la "qualitat" del cel, però no van copsar la "veritat", ja que ignoraven la connexió calculada que existeix, entre el blau de l'atmosfera i la blancor dels núvols, que és la posada en escena reglamentària, segons la qual els núvols es reparteixen en tres regions, en "tres sistemes escènics". Cadascun d'aquests sistemes respon a una dada formal específica: el primer en la regió central, l'única que ha mantingut l'atenció dels antics, especialment els holandesos; el segon, la regió superior, com la de Turner que va convertir en el seu domini favorit tot "obrint el món a una altra Apocalipsi celeste" i, finalment, la regió inferior, la dels núvols de la pluja i dels vapors sense forma ni consistència, on s'hi llueixen els pintors moderns, és a dir, els seus contemporanis.

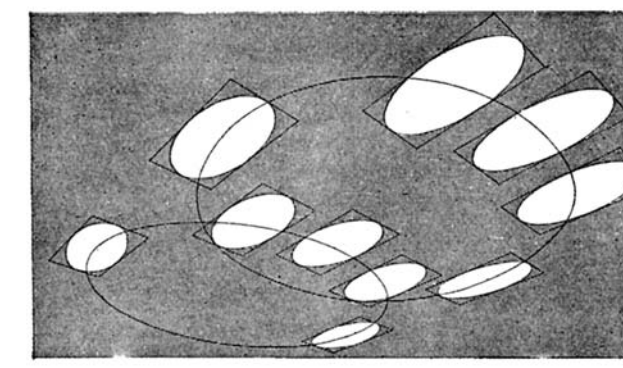
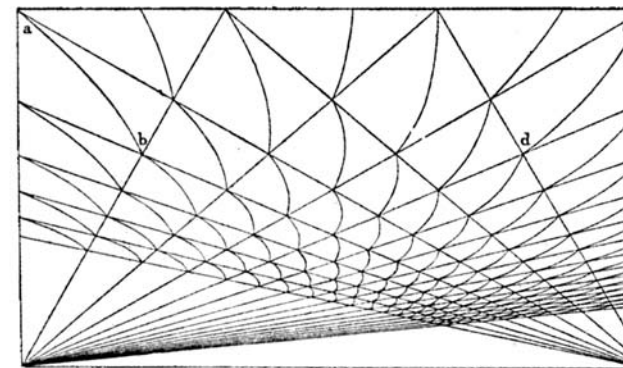
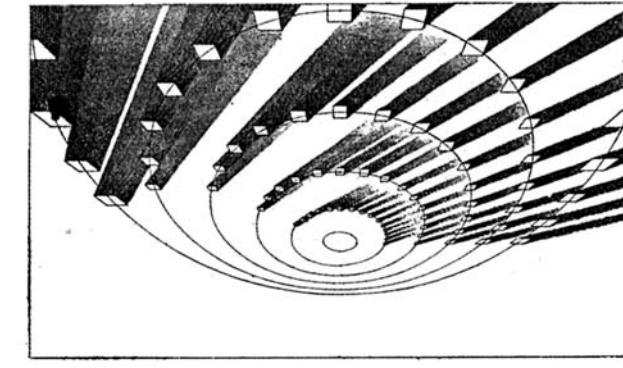
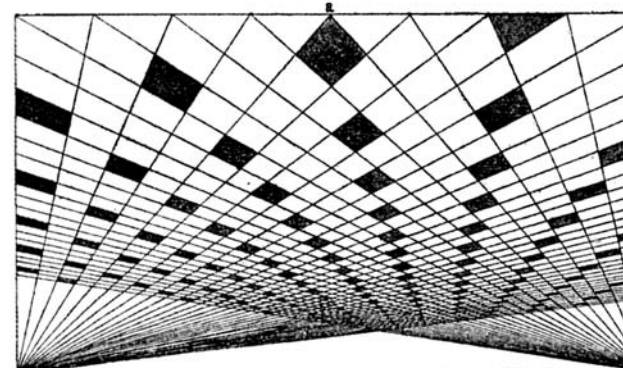
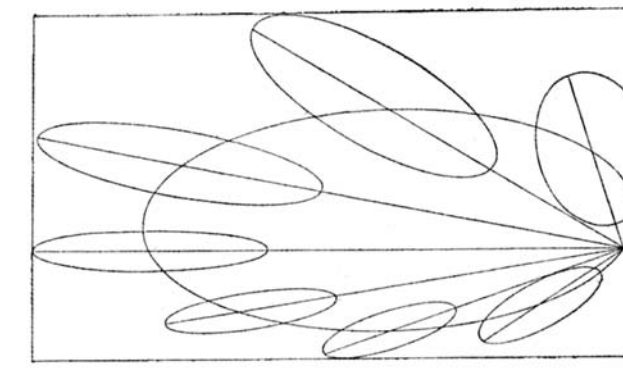
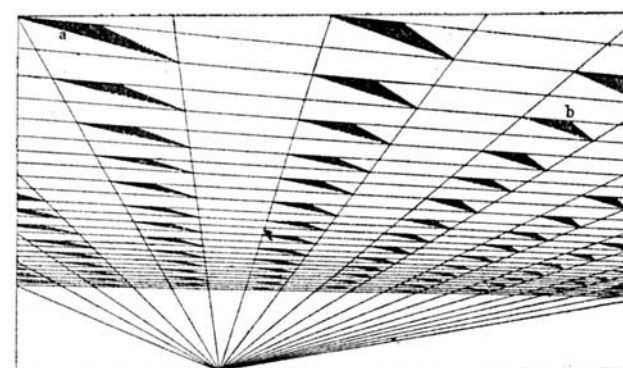


Figura 71.
John Ruskin
Perspectiva rectilínia de núvols
Perspectiva curvilínia de núvols

37. John Ruskin. *Modern Painters*, 4a part, cap. XVI, vol. III, p. 257. Citat a: Hubert Damisch. *Théorie du nuage*. París: Editions du Seuil, 1972, pp. 258-259.

38. John E. Thornes. *John Constable's Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, p. 193.

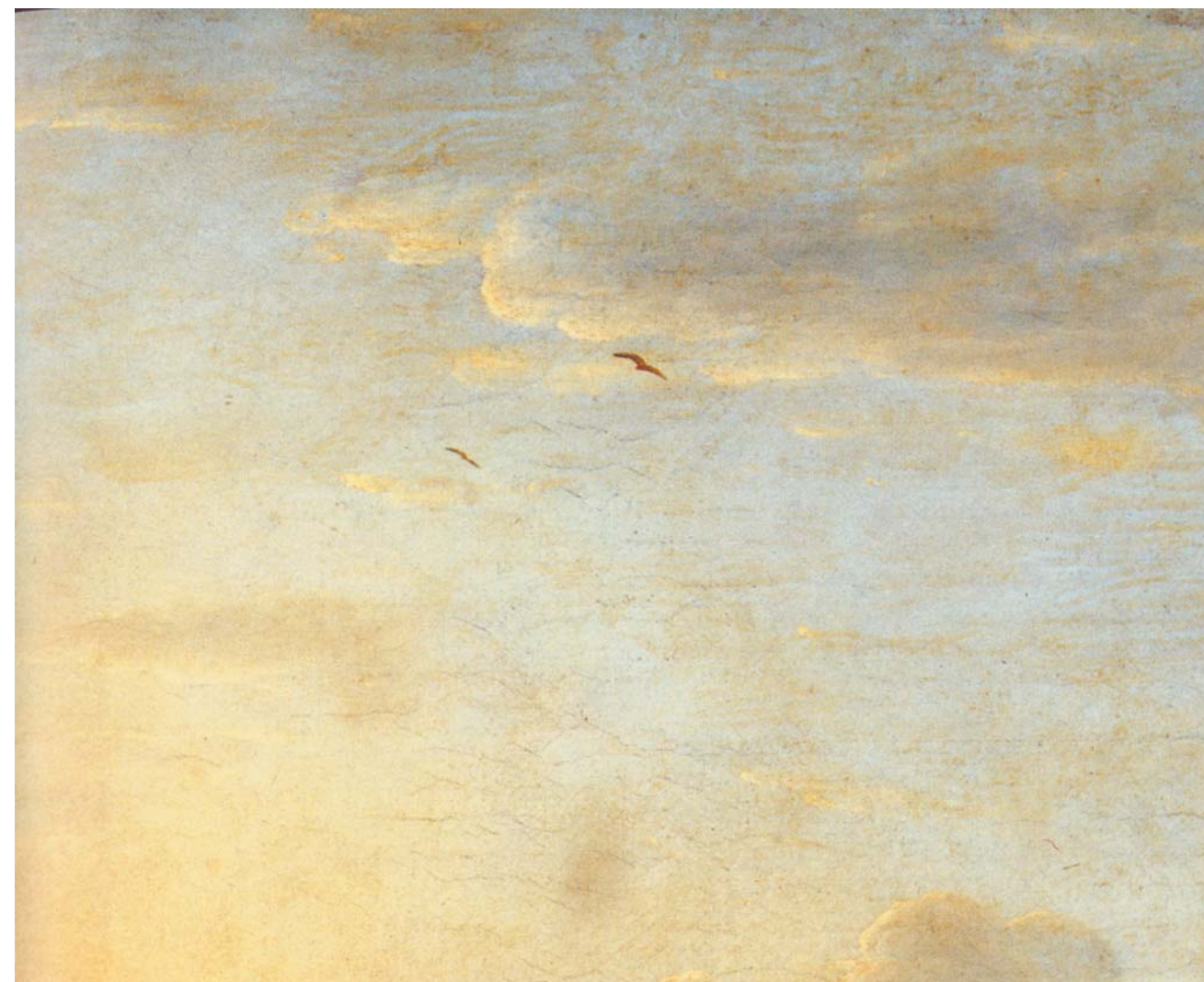
39. Pierre Francastel. *Arte i tècnica en los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Debate, 1990, pp. 27-28.

40. John E. Thornes. *John Constable's Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, pp. 194. i 195.

En un altre capítol, titulat *Cloud Service*, John Ruskin proposa connotar el gust dels moderns envers les extensions obertes sense límits ni fronteres, pel d'una natura emancipada del govern de l'home. "El pintor de l'Edat Mitja no pintava mai un núvol sense la intenció de pintar-hi un àngel, deia Ruskin, en canvi, nosaltres, quan pintem un núvol, només el veiem com un contenidor de pluja o de pedregada". El pintor modern s'ha d'interessar per l'aspecte sensible dels núvols, per les seves configuracions objectives, pels efectes de la broma i per l'aparença de les coses vistes a través de la pantalla de les formacions atmosfèriques. Però aquest interès té el seu revers: allà, on els pintors d'altres èpoques buscaven o investigaven l'estabilitat, la permanència i la claredat, ara s'hi invita a l'espectador modern a complaure's en l'obscuritat, en l'èfimer, en el canvi i a treure'n el màxim possible de satisfacció i d'instrucció del que costa més d'entendre: el vent, el llampec, l'ombra dels núvols etc. La fórmula *Cloud Service*, tal com la va escriure John Ruskin el 1853, podria servir per caracteritzar el desig de l'art modern de parlar "enginyosament del fum", tal com ho feia Aristòfan a *Les nuvolades*, l'únic dels grecs, segons Ruskin, que va parlar dels núvols i l'únic que els va estudiar amb una certa cura³⁷.

John Ruskin esdevingué famós arreu del món com a crític d'art i va ser professor de Belles Arts a Oxford el 1869³⁸. Què podria explicar el seu èxit? Potser va ser el seu talent d'escriptor o el fet de saber afalagar els instints fàcils dels seus contemporanis. El fet és que arreu del món, i fins a la guerra de 1914, va ser l'interpret de la "religió" de la Bellesa. Aquest fenomen es deu no tant al seu talent literari, sinó al fet que es va convertir en l'interpret dels sentiments mitjans de diverses generacions. En denunciar la lletjor, John Ruskin denunciava també el progrés i totes les temptatives del moviment modern en bloc³⁹.

Les imatges de l'obra de John Ruskin que es presenten en aquest relat, (figura 71) són unes perspectives de núvols, de creixent complexitat des del punt de vista d'un simple observador dret a nivell de terra i estan encaixades en un rectangle que és la forma convencional del marc d'una pintura. Les figures representen les línies del límit de la perspectiva del cel tal com apareixerien en un gran espai obert. Les porcions ombrejades dels núvols d'una de les figures centrals representen camps quadrats de núvols i els de la figura superior de l'esquerra, diferents mides de petits triangles que serveixen per simular que s'allunyen. A cada figura, les porcions ombrejades mostren els límits de la perspectiva de masses de núvols, que s'organitzen en perfectes línies rectes i que estan equidistants les unes de les altres.... En la figura del diagrama inferior de l'esquerra les línies rectes representen quadrats del cel. Les línies corbes, que creuen aquests espais de cantonada a cantonada, són sempre paral·leles i consegüentment, dos núvols que es mouen per la línia corba de "a" a "b" i una altra, a l'altre costat de "c" a "d" en realitat s'estan movent amb el mateix vent en direccions paral·leles⁴⁰.



La perspectiva lineal no és realment apropiada pel cel i si li afegim els rígids principis de John Ruskin, aquests dibuixos estaran certament limitats en valor, però es poden fer servir, com a ajuda, per pintar paisatges de núvols cúmulus, en qualsevol cas subministraran una bona ajuda en les dificultats de la perspectiva dels núvols. El diagrama del mig representa la combinació més simple possible de perspectiva de línies rectes i corbes, un grup de cercles concèntrics de petits núvols conformen ombres d'un sol proper a l'horitzó. Les formes absolutes de cada núvol no són semblants, de fet, com les el·lipses del gravat, però de ben segur, que quan es mouen en grups d'aquesta mena, hi ha entre aquestes formes els mateixos canvis graduals de formes ponderades a formes allargades i els mateixos suggeriments exquisits d'inclusió de la corba. Després d'haver vist aquests dibuixos, un pintor normal, puntejant els seus núvols aleatòriament o en masses més o menys iguals, ja no podrà pintar un cel, com no podrà

Figura 72.
Claude le Lorraine
Paisatge amb figures ballant
1669
detall
Oli sobre tela
102 x 134 cm

41. John E. Thorne. *John Constable's Skies*. Birmingham: University of Birmingham Press, 1999, p. 192.

42. E.T. Cook i Alexander Wedderburn (eds). *The Works of John Ruskin*. Londres: 1904, V, pp. 201 a 220. Citat a: Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradició del Romanticismo nòrdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 42.

43. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradició del Romanticismo nòrdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 42.

44. John Ruskin. Citat a: John E. Thorne. *John Constable's Skies*. Birmingham: The University of Birmingham Press, 1999, p. 193.

45. Hannah Weitemeier. *Yves Klein*. Bonn: Taschen, 1995, p. 8.

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

47. Richard H. Wilkinson. *The Complete Temples of Ancient Egypt*. Londres: Thames and Hudson, 2000, p. 76.

48. I.E.S. Edwards. *The Pyramids of Egypt*. Londres: Penguin Books, 1988, p. 16.

49. Elizabeth Prettejohn. *Beauty & Art 1750-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 111.

50. Jacques Meuris. *René Magritte 1898-1967*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992, p. 21.

51. Wolfgang Tillmans. *Concorde*. Catàleg d'exposició. Colonia: Verlag der Buchhandlung, 1997.

pintar el Coliseu amb pinzellades aleatòries per figurar els seus arcs arruïnats”.

La poderosa visió del cel de John Ruskin, tal com s'expressa en els seus escrits i dibuixos, que va fer al llarg de la seva vida, és única. És una visió que tracta d'avaluar la “veritat” del cel i dels núvols en la pintura de paisatge, de prejutjar les seves pròpies vistes matusseres que, tot i així, encara aporten fascinants elements a la crítica d'art del segle XIX. A *Modern Painters*, Ruskin va presentar la més completa revisió de l'atmosfera en el paisatge que mai no s'havia escrit abans. Encara hi ha lliçons per aprendre, avui, en els seus escrits sobre l'atmosfera⁴¹. Robert Rosenblum, per exemple, subratlla del llibre *Modern Painters* de John Ruskin, la “Pathetic Fallacy”, la fal·làcia sentimental⁴². Ruskin s'hi referia, amb exemples literaris, com en la curiosa atribució de sentiments humans a subjectes no humans, especialment als elements del paisatge. Potser estava definint la nova actitud de tants artistes romàntics i, en especial dels nòrdics, envers la natura en general⁴³.

Ruskin ens acabarà dient que pels mestres antics un núvol era un núvol i el blau era el blau i no insinuaven cap mena de connexió entre ambdós, i que el cel es veia com una cúpula material, alta i clara, ocupada per uns cossos suspesos i separats, que eren els núvols. Són cels que podem mirar, però que mai no els podem travessar. En els paisatges dels pintors antics, llevat de Claude Lorrain, (figura 72) continua dient, pots mirar el cel, però al final t'hi acabaràs estavellant⁴⁴. John Ruskin ens adverteix contra aquell cel en què t'hi estavelles, contra aquell cel que apareix com petrificat i que no es pot travessar.

Aquest cel petrificat, però, no va acabar sent patrimoni exclusiu dels mestres antics. Uns anys més tard, després de Ruskin, Yves Klein, que trobarem més endavant, s'apropiava aquest cel materialitzat, dient: “Quan era encara un adolescent, el 1946, vaig firmar amb el meu nom l'altra banda del cel durant un fantàstic viatge *realista-imaginari*. Aquell dia, mentre estava estirat a la platja de Niça, vaig començar a odiar els ocells que volaven d'aquí cap allà, en el meu bonic cel sense núvols, perquè intentaven fer forats en la més bella i gran de les meves obres”⁴⁵.

Crec que aquests podrien ser els ocells que Claude Lorrain (figura 72) i que John Constable havien fet servir per donar profunditat, transparència, als seus cels. També Tacita Dean, que s'ha vist ara fa poc, centra en els ocells el ritme del cel, tot i que en un altre mena de paisatge anglès⁴⁶. En realitat els escrits de John Ruskin em fan pensar en el contrari, en la llegenda de *Zeuxis*, on els ocells reals s'interrelacionen amb la representació de la realitat de la pintura i també em fan pensar amb el cel dels sostres dels temples egipcis, coberts d'estrelles i d'ocells⁴⁷. Potser siguin la relíquia d'una creença antiga, en què les estrelles eren senzillament inno-



brables, s'anomenaven *bas*, que pels egipcis significa ànimes, il·luminades per làmpades⁴⁸.

John Ruskin pensava amb aquelles representacions on els ocells creen l'atmosfera, la dimensió aèria de la pintura del cel, però també potser en el gat desmembrant i l'ocell a la catifa de *The Awakening Conscience* (figures 74 i 75) de William Holman Hunt, un quadre que Ruskin va defensar i comentar àmpliament⁴⁹ amb un ocell, comparable amb el de la innocència perduda de René Magritte, *Le plaisir* (1927)⁵⁰ amb la nena devorant un ocell (figura 73). La fauna del cel baixa a la terra i la nova fauna del cel s'incrementa constantment, només cal veure les magnífiques fotografies del *Concorde* de Wolfgang Tillmans⁵¹ (figura 76) o la fotografia d'Alfred Stieglitz, *Zepelin* de 1910 (figura 77) tota una mostra de substitució de l'ocell biològic per l'ocell mecànic, que a poc a poc ha esdevingut cada vegada més protagonista del nostre cel.

Figura 73.
René Magritte
Le Plaisir
1927
Oli sobre tela
73,5 x 97,5 cm

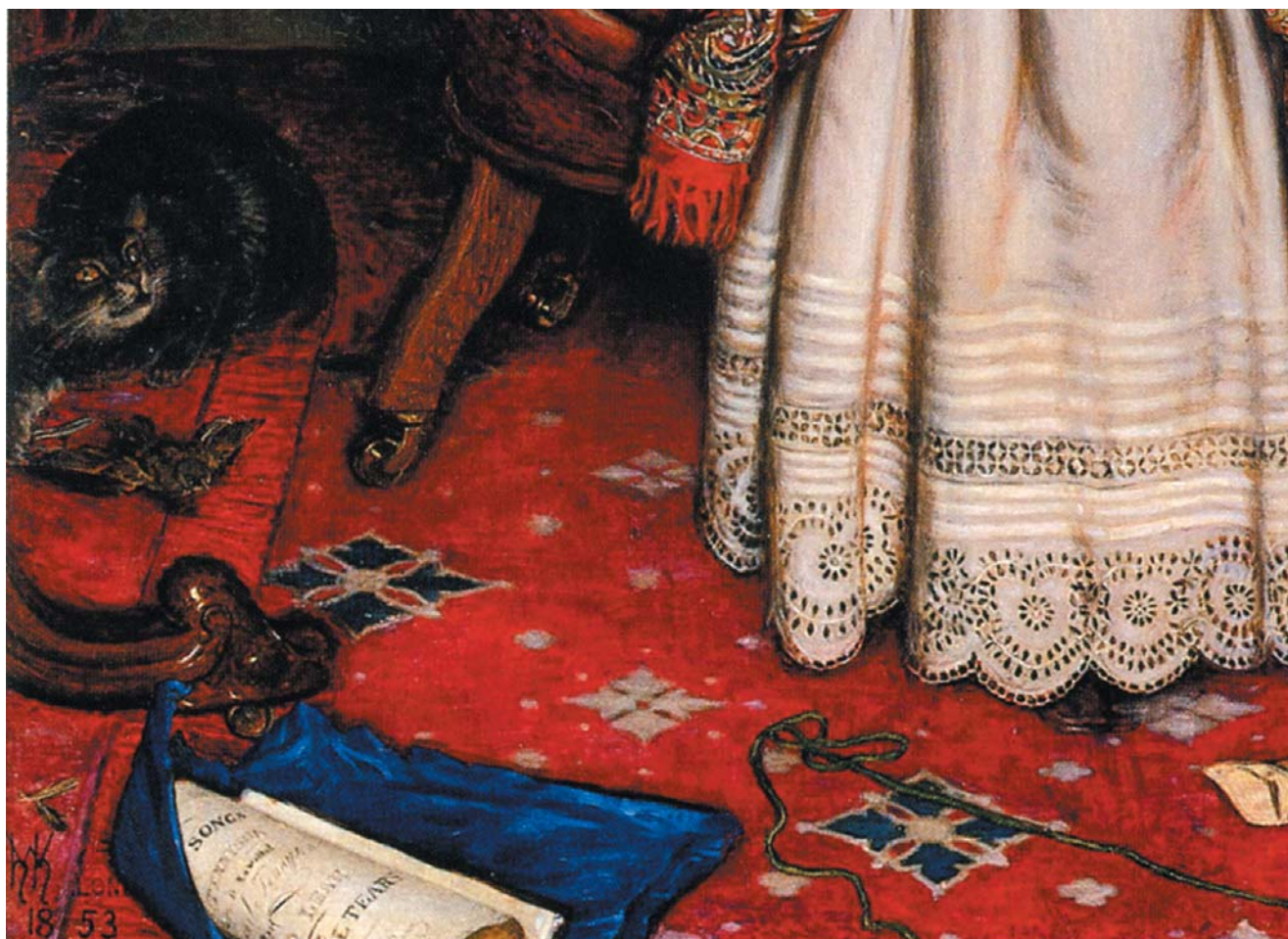


Figura 74.
William Holman Hunt
The Awakening Conscience
1853
Detall

Alfred Stieglitz va començar fent fotografies de Nova York, durant uns quinze anys, però el seu veritable lloc de localitzacions va ser la seva casa de camp a *Lake George* (a l'estat de Nova York). Va ser allà on va produir les fotografies més sòlides i intenses de la seva obra: *Equivalents*, (figura 78) una sèrie d'estudis sobre els núvols que va realitzar en un període de nou anys⁵², entre 1923 i 1931. *Equivalents* és una sèrie d'imatges dels núvols i del cel al voltant del llac. Són fotografies de petit format, però d'una gran intensitat en quan al contrast i a l'escala de tons, unes fotografies que sempre exposava muntades en amplis marges blancs per emfasitzar la natura singular de les seves visions del cel. Són fotografies que donen la impressió d'una composició imprevista, fortuïta i a l'atzar, però en realitat postulen l'absència dels fonaments de composició.

Com en la filosofia de Wordsworth, la fotografia d'Alfred Stieglitz és l'equivalent de l'esperit que hi ha a darrera i no el subjecte literal. En general, els temes de Stieglitz reflecteixen el procés, els canvis sense fi del cel i es fixen en el "moment", cercant tant la forma ideal com el moment

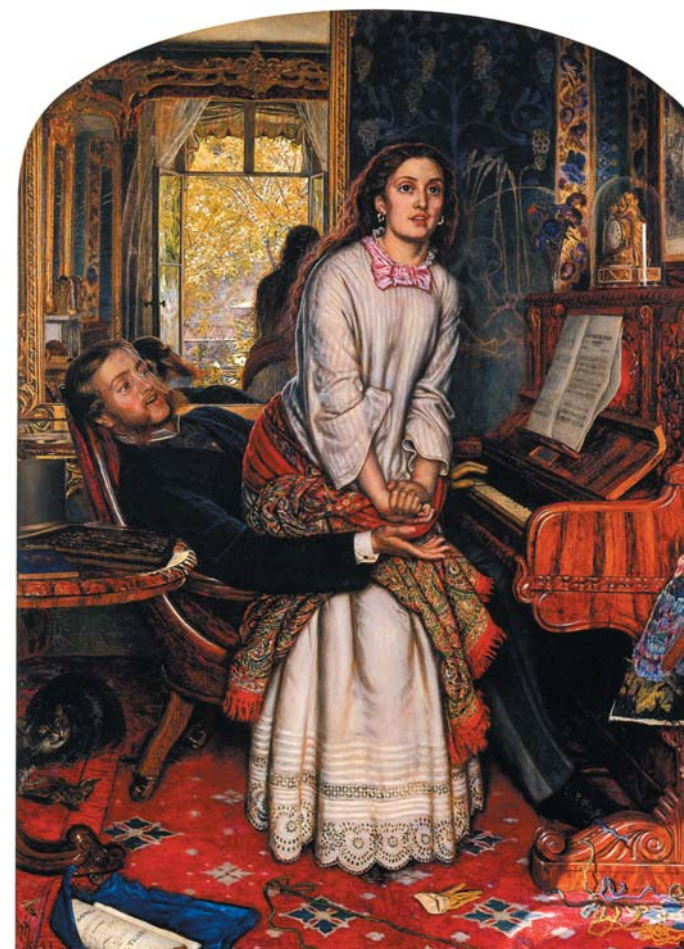


Figura 75.
William Holman Hunt
The Awakening Conscience
1853

ideal en el que s'ha trobat la forma volguda. *Equivalents* d'Alfred Stieglitz són autèntics poemes del seu estat d'ànim, una lírica visual que atrapa el poder particular de la visió i també de la ment del fotògraf⁵³. Són fotografies que es refereixen manifestament al llenguatge del simbolisme i als seus conceptes de correspondències i jeroglífics.

La increïble verticalitat dels núvols en les fotografies *Equivalents*, d'Alfred Stieglitz, elevant-se cap amunt, crea una extraordinària impressió de desorientació, quasi de vertigen, no s'entén on és a dalt i a baix. Semblen imatges de la realitat, però estan privades de l'horitzó que organitza i reafirma la nostra relació amb la terra. A *Equivalents*, els núvols ens proporcionen el record d'aquesta funció, però, fracassen a l'hora de fer-ho, perquè són verticals. En veure aquestes fotografies, es té la impressió que la fotografia ja no és el que sempre hem cregut que era, és a dir, l'experiència de la nostra presència material al món. A *Equivalents*, el zepelin ha desaparegut, però descobrim que els núvols, completament sols, també poden representar altres coses. Els núvols esdevenen l'empremta

52. Rosalind Krauss. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990, p. 130.

53. Graham Clarke. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press 1997, p. 170.

Figura 76.
Wolfgang Tillmans
Concorde
1997
fotografia



de l'estat de l'atmosfera: la direcció dels vents i el grau de la humitat, registrats per la configuració d'uns núvols que esdevenen visibles degut a la refracció de la llum. En aquestes fotografies, en la mesura en què els núvols fixen la traça d'alguna cosa invisible també esdevenen les traces dels signes naturals. A *Equivalents*, Alfred Stieglitz porta a terme el *tour de force* de transformar els núvols en signes no naturals, mitjançant la seva transposició al llenguatge de la fotografia. El cel i la fotografia, en el seu conjunt, creen una relació simbòlica recíproca entre els núvols i la resta de la natura⁵⁴.

“Els núvols per ells mateixos m'interessen, deia Stieglitz, l'any 1922, sobre tot els que són més difícils de veure i quasi impossibles de fotografiar. Sempre he observat els núvols i els he estudiat. Sempre he sabut que són la continuació dels experiments que he anat realitzant des de fa trenta cinc anys. Jo volia fotografiar-los per descobrir el que hi havia després de quasi quaranta anys de fer fotografies i per posar a prova la meua filosofia de la vida, per demostrar que les meves fotografies no són producte del seu tema, del seu subjecte, de certes facetes interiors o de privilegis, sinó que els núvols pertanyen a tothom i per tant no són propietat de ningú, són lliures”⁵⁵. “Les meves fotografies neixen sempre d'una necessitat interior. No faig 'quadres'... tinc una visió personal de la vida i tracto de cercar equivalències en forma de fotografies. Crec que dedicar-se a la fotografia sense tenir una visió interna és el que fa que hi hagi en realitat tan

54. Rosalind Krauss. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. París: Macula, 1990, pp. 135-136.

55. Alfred Stieglitz. Citat a: Dorothy Norman. *Alfred Stieglitz*. Nova York: Könemann, 1997, p. 28.

Figura 77.
Alfred Stieglitz
A Dirigible
1910-1911



Figura 78.
Alfred Stieglitz
Equivalents
1923-1931

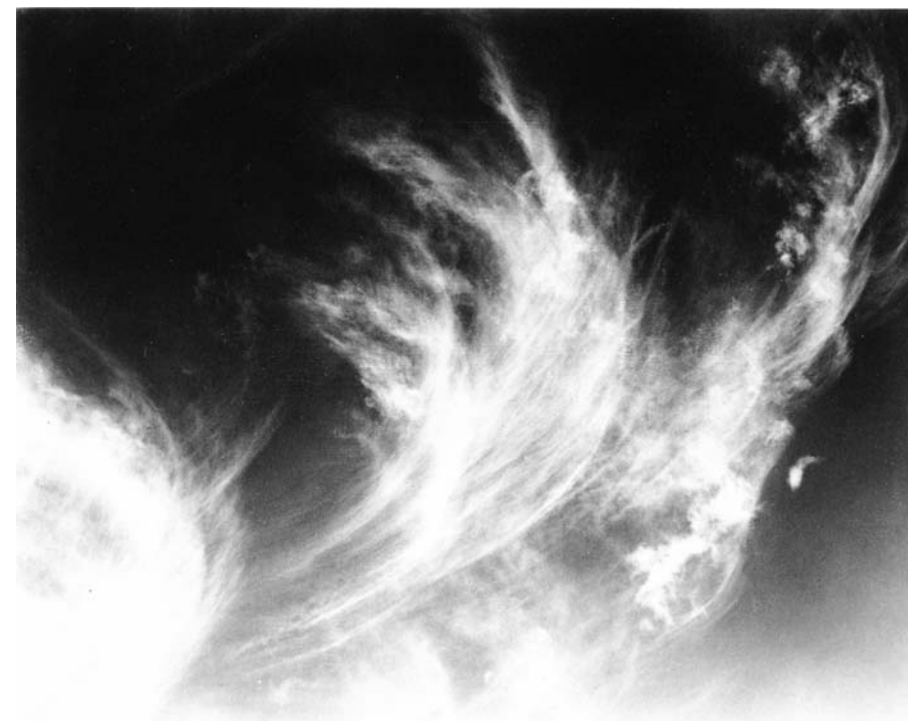


Figura 79.
Peter Fischli & David Weiss
Airports
1989



pocs fotògrafs veritables: la fotografia o és art o no és art. No hi ha res al mig”⁵⁶.

Cap al final de la seva vida Alfred Stieglitz va resumir la seva filosofia en una carta a James Thrall Soby en la que deia: “Si el que sento sobre la vida no està en una de les meves impressions fotogràfiques, llavors he de dir que cap màquina pot fer una fotografia i imprimir-la mecànicament. Pots obtenir magnífiques fotografies com a resultat, però mai tindran res del que s’anomena estima o passió, que són l’essència per produir una impressió viva o qualsevol altra mena d’expressió creativa”⁵⁷.

Alfred Stieglitz està fora de tota discussió sobre l’estatus de la consideració de la fotografia com a Art. La seva obra mostra el neguit, la inquietud i la preocupació que tenia envers una definició de la fotografia⁵⁸. Els fotògrafs i els pintors contemporanis de Stieglitz el van consagrar com el principal fotògraf d’aquest període. Stieglitz va ser una figura que va estendre l’acte de fotografiar a una filosofia que, a partir de la potència de la seva visió individual, va informar tots els aspectes de la seva vida. Stieglitz subratllava que la fotografia, com a una forma de belles arts, s’havia d’associar amb el fotògraf professional més que no pas amb l’amateur i que el vocabulari creatiu s’integrava en un llenguatge d’absoluta dedicació a l’ofici. Un ofici que tan sols s’ha d’enfrontar amb l’especialització tècnica, equivalent a la visió individual de l’artista fotògraf. En el context americà, el fotògraf és l’únic que hi veu clar, amb tot el que això implica en relació amb la tradició romàntica, basada essencialment en l’artista

56. Alfred Stieglitz. Citat per Klaus Honnef “La fotografía, entre el arte i la comercialización” a: Ingo F. Walther (ed). *Arte del siglo XX*. Colònia 1999, p. 621.

57. Weston Naef. “Introduction” a: Christopher Hudson. *Alfred Stieglitz*. Malibu: J. Paul Getty Museum, 1995, p. 8.

58. Rosalind Krauss. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990, p. 130.

59. Graham Clarke. *The Photograph*. Oxford: Oxford University Press 1997, p. 170.

60. Santiago B. Olmo, “Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado”, a: *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Catàleg d’exposició. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994, pp. 116-117.

Figura 80.
Peter Fischli & David Weiss
Airports
1989



com a un filòsof que transforma la realitat literal i avorrida en quelcom de nou i ideal. Dins d’aquesta tradició, subrau la idea de què bona part de la fotografia d’art es redueix al paisatge i que constitueix un llenguatge simbòlic⁵⁹.

La fotografia, com a llenguatge expressiu i artístic, va néixer en l’entorn cultural del segle XIX i va abordar el paisatge des de les mateixes coordenades en què se situava la pintura del seu temps. La capacitat tècnica dels primers aparells fotogràfics obligava a llargues exposicions, el que feia que l’objecte per fotografiar havia de romandre immòbil, durant molt de temps. Per això el paisatge, ja formalitzat com a concepte de la tradició pictòrica, reunia, com l’arquitectura, totes les condicions per a ser escollit d’una manera preferent per la fotografia. Curiosament la fotografia més antiga que es coneix és un paisatge vist des d’una finestra. Es tracta d’un dels anomenats “Punts de vista”: *Des de la finestra del Gras* de Nicéphore Niepce, feta amb una càmera obscura després de 8 hores d’exposició i datada pels especialistes en l’entorn de 1826⁶⁰.

Les fotografies de paisatges purs remetent fàcilment a la postal, al “paisatge bonic” que el paisatgisme pictòric i arrossega com un llastre del pintoresquisme i de la visió *kitsch* de la natura. Però també pot presentar-se, com en un doble joc, amb una visió romàntica de la natura impol·luta i eterna que, tot i ser tipificada, resulta estereotipada com una escenografia recuperada des del viatge. Peter Fischli i David Weiss van descobrir la fotografia practicant-la, sense preocupar-se per les qüestions tècniques, com a simple

61. *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, pp. 83-85.

62. Santiago B. Olmo, "Naturalezas artificiales. El paisaje fotografiado", a: *Los géneros de la pintura. Una visión actual*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1994 p. 119.

63. Patrick Frey. Alocució pronunciada el 22 de maig de 1992, a la galeria Walcheturm, de Zurich, el dia de la inauguració de l'exposició dels treballs fotogràfics de Peter Fischli i David Weiss. Citat a: *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 40.

64. *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 83.

65. Gregor Jansen a: <http://blitzreview.de/b-662.html> Consultada el maig de 2005.

66. *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 83.

67. Katharina Steffen. "Le monde visible. Un panorama universel. Reflexions anthropologiques à propos de Bilder, Ansichten (imatges, vistes) oeuvre récente de Fischli / Weiss". Citat a: *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 34.

document⁶¹. Dins d'aquest context la seva sèrie *Airports*, (figura 79) expressa, amb precisió metafòrica, la industrialització i estandardització mundial del paisatge contemporani, són fotografies que van fer arreu del món.

No hi ha res de més característic de la nostra societat actual que el món i l'entorn dels aeroports, el viatge continu i permanent, sense punt de partida ni d'arribada, on tots els punts poden ser enllaços o trànsits. Els aeroports han esdevingut els nous emblemes de les ciutats, són l'únic record per a una multitud en trànsit permanent. Però, l'aeroport també exhibeix una gran bellesa, la del cel obert i l'horitzó pla amb arquitectures de núvols rasgats (figura 80) pels efectes canviants de l'aurora i de la posta de sol⁶².

L'obra fotogràfica de Peter Fischli i David Weiss va començar amb fotografies d'aeroports. Totes les seves fotografies de paisatges posteriors mantenen el mateix tractament de l'espai i s'hi poden constatar grans similituds de perspectiva i de composició. El secret ofert a la vista de tothom és el del clímax creat pels elements que determinen el lloc, que en el cas dels aeroports, són elements que configuren el paisatge a través dels camps i de les pistes d'aterratge que sempre estan ocupades per marques signes i símbols. La mirada de Peter Fischli i David Weiss es fixa en l'espai que envolta aquest arsenal, en l'extensió i en la vacuïtat de la pròpia explanada que esdevé l'essència de lloc⁶³. Les seves fotografies de llocs, com la sèrie *Airports*, són gests sobre l'apropiació del temps i dels espais viscuts, gests il·lusoris⁶⁴. Són fotografies dels viatges de Peter Fischli i David Weiss però, no són precisament un record de viatge o un motiu de postal sinó que són una referència a una mena de visió universal enciclopèdica, en la que la banalitat del representat il·lustra tot el saber del món⁶⁵. Les seves fotografies representen l'univers banal i infinit de la vida i del temps, la seva equivalència i acaben convertint-se en una forma d'expressió del món real i del imaginat⁶⁶.

Hi ha coses que posseeixen alguna cosa d'immanent, una màgia, una força que obliga els homes a mirar-les i a fotografiar-les, a acollir-les dins del seu univers mental i a guardar-les. Aquesta recerca del nostre llenguatge inconscient a través d'imatges i dels mitjans visuals adequats és una empresa de gran importància. No es poden fer imatges més universals que les dels aeroports, aquesta icona mundial del segle xx. Així, segons la subjectivitat de cadascú, el tema dels aeroports, pot tenir un aspecte demoníac, inquietant i fantasmagòric de l'artificial i del construït. Un lloc, quasi sempre amb l'absència quasi total de natura en favor d'un entorn completament dominat per l'home, en la seva bogeria per controlar-ho tot⁶⁷. La sèrie *Airports* de Peter Fischli i David Weiss són fotografies d'aeroports de tot el món, on sovint hi plou, uns aeroports que amb prou feines es diferencien els uns dels altres i que mostren els aparells d'aviació aturats entre els llocs de desembarcament (figura 80). No importa si es tracta de l'embarcament o

del desembarcament, en qualsevol cas les fotografies neguen qualsevol tipus d'orientació del viatge, tot i així ben bé que hi són⁶⁸. Però, Fischli i Weiss, tot jugant amb la llibertat del suport fotogràfic, visiten i s'apropien dels gèneres de la tradició, sense fer-ne referència⁶⁹.

Peter Fischli i David Weiss treballen junts. Treballar en comú significa també prendre partit del plural contra el singular, és a dir acceptar sense parar en el procés de l'obra, una divergència que, a partir d'una intenció comuna, es manifesta en l'expressió o en la interpretació. Així doncs, les creacions de Fischli i Weiss integren l'incert, el dubte i la contradicció. Cal tenir en compte que l'equilibri d'un projecte construït per dos punts de vista és sempre perillós i inestable, però alhora dinàmic i acaba convertint-se en captivador davant l'amenaça del seu esfondrament. Com si es tractés de dos arqueòlegs excèntrics, tots dos artistes confronten els seus punts de vista sobre el món i l'obra avança com una conversa: llocs comuns, relats de viatges i construcció de sistemes contradictoris destinats a respondre definitivament a les grans i a les petites qüestions de l'univers. Els projectes de Peter Fischli i David Weiss són projectes extraordinaris, d'experimentacions elementals, de meravellament o d'escepticisme, on encants i desencants s'hi succeeixen⁷⁰.

Tant en la biografia com en el treball, Fischli i Weiss sempre estan viatjant. Viatges iniciàtics que com el d'aquest relat, resulten ser una gesta aventurada de la veritat i del coneixement autèntic, tan veritable com una postal. Segons ells, el desplaçament del cos i de les idees és el mitjà per resistir a l'entropia del món i a la seva usura, però també és el mitjà per poder organitzar el caos⁷¹. A primer cop d'ull, l'obra de Peter Fischli i de David Weiss ens parla més de la vida que de l'art. És una obra que fa referència a la distinció i a l'avaluació de l'objecte i de la còpia, entre el real i el fals, com una faula que posa en escena la descoberta del món i de la història⁷².

Viatgers i exploradors del pròxim i del llunyà, l'obra de Peter Fischli i David Weiss es constitueix com una enciclopèdia desenfadada del món⁷³ que tracta del realisme del present. Els dos suïssos consagren la seva atenció en les coses i en els paisatges, que són també una vella nostàlgia, quasi religiosa, que potser no sigui gaire pròpia de l'art⁷⁴. La seva obra és una heroïtzació del trivial que acaba composant una imatge del món alhora romàntica i escèptica, de manera irònica, com si fos treta del diccionari de les idees rebudes, però que sempre se situa en l'equilibri entre l'instant precís i els llocs comuns, aquells llocs comuns que esdevenen l'esperit d'un temps⁷⁵. L'obra de Fischli i Weiss constitueix una veritable poètica dels llocs comuns⁷⁶.

El que resulta més curiós és que algunes d'aquestes fotografies arriben a ser boniques. Sobre un d'aquests retrats d'*Aeroports* sense títol, apareix de

68. Gregor Jansen a: <http://blitzreview.de/b-662.html> Consultada el maig de 2005.

69. *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 84.

70. Catherine Grenier a: *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. París: Centre Georges Pompidou, 1993, p. 11.

71. *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 85.

72. Catherine Grenier et Jean de Loisy a: *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. París: Centre Georges Pompidou, 1993, p. 8.

73. *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 83.

74. Gregor Jansen a: <http://blitzreview.de/b-662.html> Consultada el maig de 2005.

75. *Peter Fischli i David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 84.

76. John Waters. "Airports". Nova York, Vogue 1990 a: *Peter Fischli David Weiss*. Catàleg d'exposició. Centre Georges Pompidou, 1992, p. 77.

Figura 81.
Peter Fischli & David Weiss
Airports
1989



manera colpidora un arc de sant Martí, reflectit a terra en una taca de petroli barrejada amb l'aigua de la pluja, en un aeroport anònim (figura 83). Però, una verificació més minuciosa de la fotografia, tan sols revelarà que es tracta del lógos d'una companyia d'aviació, a la cua de l'aparell, que reenvia, a l'espectador decebut, tan sols l'espectre de la llum. En la majoria de les fotografies dels *Airports* el crepuscle esdevé el lliurament de vistes bromoses d'un dia sense història ni gràcia en el tràfic mundial, però, tot i així, en les fotografies, sempre hi ha algun un detall, com podria ser el d'un camió Mariott, que anul·la tot el plaer que l'espectador hagués pogut obtenir d'un cel bellament fotografiat⁷⁷.

L'obra de Fischli i Weiss també és l'expressió del moviment del temps, del temps del desplaçament, és una mirada urbana del temps a través del viatge i des de la distància. La relació que s'estableix amb el lloc no és la seva principal preocupació. Tan sols es podria parlar d'una relació amb el lloc en virtut de la seva presència, una relació que probablement no té res en comú amb les instal·lacions anomenades *site specific*, en què la relació amb un lloc estaria determinada per l'obra. De la mateixa manera que les *Date Paintings* d'On Kawara, que hem vist, les imatges transitòries esdevenen, en l'obra d'aquests dos artistes, un *display* sobre la seva simple presència física, dels llocs de sempre. En la majoria de les fotografies de paisatges i de llocs col·lectius de Peter Fischli i David Weiss, com les fotografies que fan de la *Tour Eiffel*, de les piràmides de *Guizeh*, de *Stonehenge*, dels *Airports*, o d'altres llocs que han visitat, Fischli i Weiss no

77. Peter Fischli David Weiss. Catàleg d'exposició. París: Centre Georges Pompidou, 1993, p. 21.

Figura 82.
Peter Fischli & David Weiss
Airports
1989



Figura 83.
Peter Fischli & David Weiss
Airports
1989



Figura 84.
Alighiero Boetti
Cieli ad alta quota
1989



s'apropien mai d'un fons d'imatges preexistents, en cap cas, sinó que, amb la seva mirada sobre aquests llocs fotografiats indefinidament, tan sols posen en evidència les seves qualitats pictòriques⁷⁸.

L'art, en oposició a la literatura té l'avantatge o desavantatge de poder posar la metàfora en acció, dir i fer el que la metàfora diu. Alighiero Boetti (en un moment determinat Alighiero e Boetti) és –són- un exemple d'un artista que fa això precisament. Cada obra representa un món que és alhora concret i tautològic amb una total autonomia⁷⁹. L'artista Francesco Clemente diu que, en l'art occidental, des dels temps de Dant Alighieri, els artistes han anat deixant traces pròpies en les seves obres. Alighiero Boetti no va ser una excepció, però sent com era, va dispersar i camuflar la seva biografia dins de la seva obra, com un codi secret⁸⁰.

Alighiero Boetti ha estat un artista seminal per la cultura contemporània, tant en la seva obra, des del punt de vista formal, com sobretot en la manera de considerar l'art i la vida. Pensem com ha arribat a influir la seva obra en els artistes més joves que van començar a treballar entre finals de 1980 i començaments de 1990. Molts d'aquests artistes van continuar les seves ensenyances, la seva lliçó, de fondre un vocabulari conceptual amb elements existencials més personals i íntims, com per exemple Fèlix González-Torres. Alighiero Boetti ens va proposar un tipus de contemporaneïtat, que és la nostra, com antiretòrica i anticelebrativa⁸¹. Les seves obres estan obertes al món, al pas fluid de les formes i capturen el caos,

78. Giovanni Battista Salerno. "Alighiero e Boetti" a: *Parkett* núm. 24, 1990 p. 45.

79. Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levy (com). *Alighiero e Boetti*. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 37.

80. Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levy (com). *Alighiero e Boetti*. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 15.

81. Giovanni Battista Salerno. "Alighiero e Boetti" a: *Parkett* núm. 24, 1990 p. 45.

82. Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levy (com). *Alighiero e Boetti*. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 123.

83. Hans Ulrich Obrist (1992) a: <http://www.mip.at/en/dokumente/495-content.html> Consultada l'abril de 2005.

Figura 85.
Alighiero Boetti
Cieli ad alta quota
1989



sense reduir-lo i si hi ha una ruta, deia Boetti, és la que porta a les rutes que es ramifiquen, bifurquen i multipliquen arreu⁸².

Giacinto Di Pietrantonio explica, en el seu llibre sobre Boetti: "Vaig trobar Alighiero Boetti els primers anys 1990. En aquell moment jo estava molt interessat en projectes no realitzats i demanava als artistes que m'expliquessin quins eren els seus projectes preferits no realitzats i quins eren els projectes que els hi agradaria executar. Boetti em va parlar de la idea d'una exposició sobre la que hi estava pensant des de feia temps, una exposició sobre tots els avions d'una companyia aèria (figura 84). En aquella època, Boetti tot just havia començat a treballar amb el *Museum in Progress* de Viena, amb la proposta de noves possibilitats d'exposicions, sobre cartells, diaris i televisió. En aquell mateix període, Alighiero Boetti també estava col·laborant amb un projecte de l'*Austrian Airlines* per realitzar exposicions amb les targetes d'embarcament. Però Boetti volia alguna cosa més, volia distribuir puzles a tots els avions de la companyia amb la col·laboració del *Museum in Progress*⁸³. Finalment ho va aconseguir i d'aquest procés en va sorgir la seva obra *Cieli ad alta quota* (figura 86).

L'exposició va tenir lloc el 1993, a bord dels avions d'*Austrian Airlines*. Alighiero Boetti va voler relacionar l'exposició de l'obra amb l'estructura de la companyia aèria. El potencial de proliferació, sempre contingut en l'obra de Boetti, minimitzava la qüestió de l'exposició i de la conservació de l'obra, en favor de la dimensió conceptual i de la percepció de

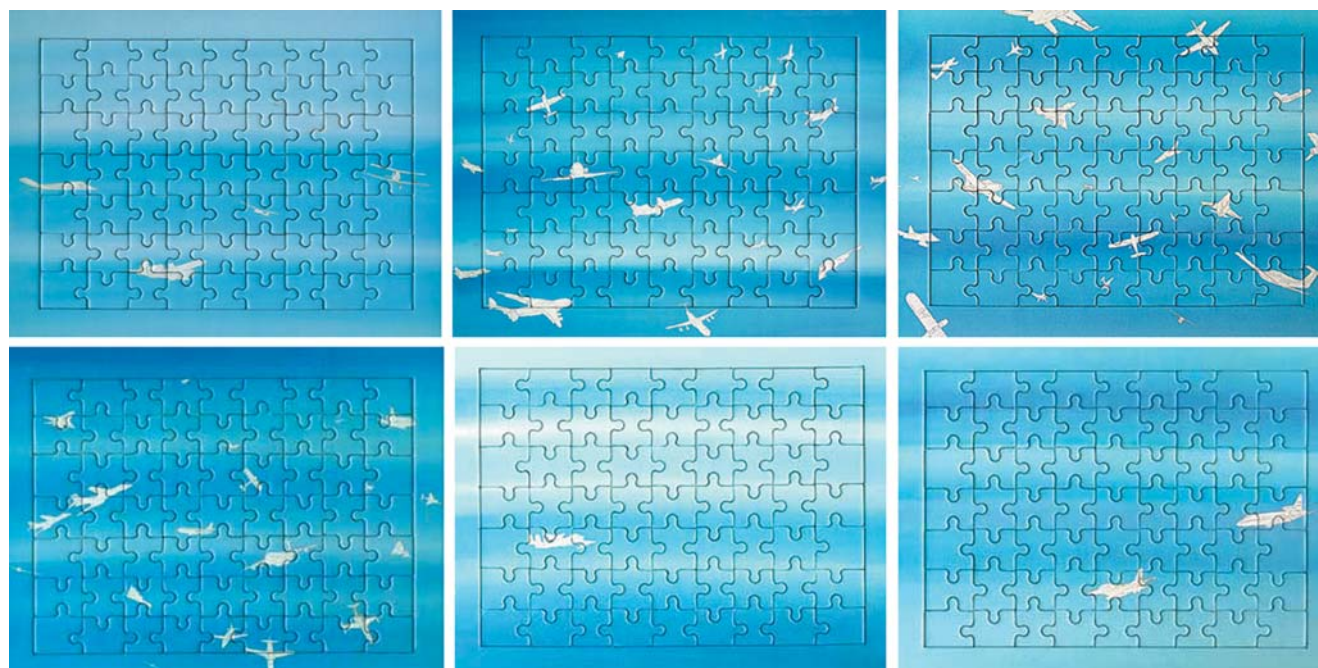


Figura 86.
Alighiero Boetti
Cieli ad alta quota
Puzzle
1993

84. Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levy (com). *Alighiero e Boetti*. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 123.

85. Carolee Thea. Interview with ten international curators. Nova York: Apex Art Curatorial Program, 2001. Citat a: http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/Rossi.html Consultada l'abril de 2005.

86. Leena-Maija Rossi. "On the edge of the field or inside the plane: Airplanes and Artworld Revisited", 2002. a: http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/Rossi.html Consultada l'abril de 2005.

87. Thiara Bertola a: Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levy. *Alighiero Boetti. Quasi tutto*. Catàleg d'exposició. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'arte moderna e contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 105.

l'activitat en l'espai i en el temps⁸⁴. L'obra *Cieli ad alta quota* es va presentar en sis versions que es van reproduir a la revista de bord *Skylines*, de *l'Austrian Airlines*. Els passatgers podien demanar a les hostesses puzzles de les imatges reproduïdes a la revista, per jugar-hi, però molts dels passatgers acabaven empipats davant la dificultat de muntar-los, doncs eren excessivament monocroms i difícils de muntar (figura 86), tot i que els puzzles tenien la mateixa mida que la tauleta plegable dels avions⁸⁵.

Als inicis del tercer mil·lenni els aeroports i els avions han esdevingut una part essencial en el camp de l'art, com ja hem vist en l'obra de Fischli i Weiss. Des dels anys 90, els avions han anat portant a bord un nombre creixent d'agents artístics. No és accidental doncs, que en un llibre recent *-Focii*, de Carolee Thea⁸⁶ que inclou entrevistes amb deu comissaris internacionals, reproduïx a la portada el disseny de *Cieli ad alta quota* (1993). Les imatges que va utilitzar Alighiero Boetti i que representen multitud d'avions en el cel blau, (figura 85) aquelles vistes del cel que es van convertir en puzzles⁸⁷.

Alighiero Boetti considerava que el joc eludeix les construccions conceptuals, perquè són inimaginable en l'abstracció i perquè el joc ha de ser "viscut". El joc, explicava, es deixa experimentar en la literatura, en l'art i en el llenguatge i té molt més a veure amb l'ètica i amb la pràctica que amb la teoria. El joc és una qüestió de desig, de voluntat i d'instint, de sensacions de vertigen que no s'aturen, més que de raciocini o

de consciència. L'art com a un joc, esdevé una manera d'aproximar-se a la realitat, però també de distanciar-se'n. Esdevé un sistema per "sortir de l'aïllament i construir un pont entre nosaltres i el món que ens ha precedit"⁸⁸.

La visió de detall d'un cert nombre d'avions en una àrea específica de cel, sempre implica l'evocació de l'espai que continua més enllà del quadre tant en baixes com en altes altituds. Els avions evocuen destinacions que es connecten i que s'entrecruen en una xarxa de línies, quin significat es crea a partir de la varietat de possibilitats. Així, les imatges es van creant a través de processos estratificats, planificats i no planificats tan casuals com no casuals⁸⁹ ens diu Giacinto Di Pietrantonio, però, no seran potser, aquests avions, imatges d'elements destinats a fecundar les estrelles?

Els avions d'Alighiero Boetti tenen en comú la funció de volar, tots ells comparteixen el mateix cel, però en la seva globalitat, les seves "espècies" donen peu a una ornitologia rica i extensa. Veure'ls tots alhora, detallats i minuciosos, sovint solitaris en la seva ruta, d'altres en formació, com a ocells migratoris clarament destacats contra el fons de cel, que és l'element que els conté per un instant, representa una manera de temps mai vista fins llavors: tots els avions d'una vida travessant el cel alhora⁹⁰. Alighiero Boetti sostenia que l'home és un condensat de temps, que per això hi està immers i, que en emergir-ne, l'estructura en conceptes. Per Alighiero Boetti el temps és el principal capital de l'artista i és per això que l'inverteix en la pròpia obra, com a memòria del seu propi cos⁹¹.

88. Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levy (com). *Alighiero e Boetti*. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 123.

89. Giovanni Battista Salerno. "Alighiero e Boetti" a: *Parkett* núm. 24, 1990, p.44.

90. http://www.galleriaspazia.com/NEW_Spazia_Artisti_Boetti.htm Consultada l'abril 2005.

91. Giovanni Battista Salerno. "Alighiero e Boetti" a: *Parkett* núm. 24, 1990, pp. 44-45.

Figura 87.
Alighiero Boetti
Aerei
1988



92. Ernst Cassirer. "Language and Art", a: *Symbol, Myth and Culture*. New Haven: Yale University Press, 1979, p. 157. Citat a: Rainer Crone i David Moos. "Alighiero e Boetti. The Difference between Invention and Exploration or from Geography to Experience with Two Map" a: Giovanni Battista Salerno. "Alighiero e Boetti" a: *Parkett* núm. 24, 1990, p.52.

93. Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levi. *Alighiero Boetti. Quasi tutto*. Catàleg d'exposició. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 248.

94. Alighiero Boetti, Cesare Pietroiusti, en conversa amb Daniela De Dominicis, a: Giacinto di Pietrantonio. Arca. Catàleg d'exposició. Castello di Volpaia, 1989. Citat a: Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levi. *Alighiero Boetti. Quasi tutto*. Catàleg d'exposició. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 202.

95. Giorgio Verzotti a: Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levi. *Alighiero Boetti. Quasi tutto*. Catàleg d'exposició. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 67.

96. Dan Fox. "Alighiero e boetti" a: Frieze, febrer del 2000, pp. 105-106. Cfr. <http://www.speronewestwater.com/cgi-bin/iowa/articles/record.html?record=146> Consultada l'abril 2005.

97. Laura Cherubini. "Alighiero Boetti. Tutto da vedere, tutto da nascondere", a: Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levi (com). *Alighiero e Boetti*. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 31.

98. Giacinto Di Pietrantonio i Corrado Levi (com). *Alighiero e Boetti*. Milà: Silvana Editoriale, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo / Fundación Proa Buenos Aires, 2004, p. 16.

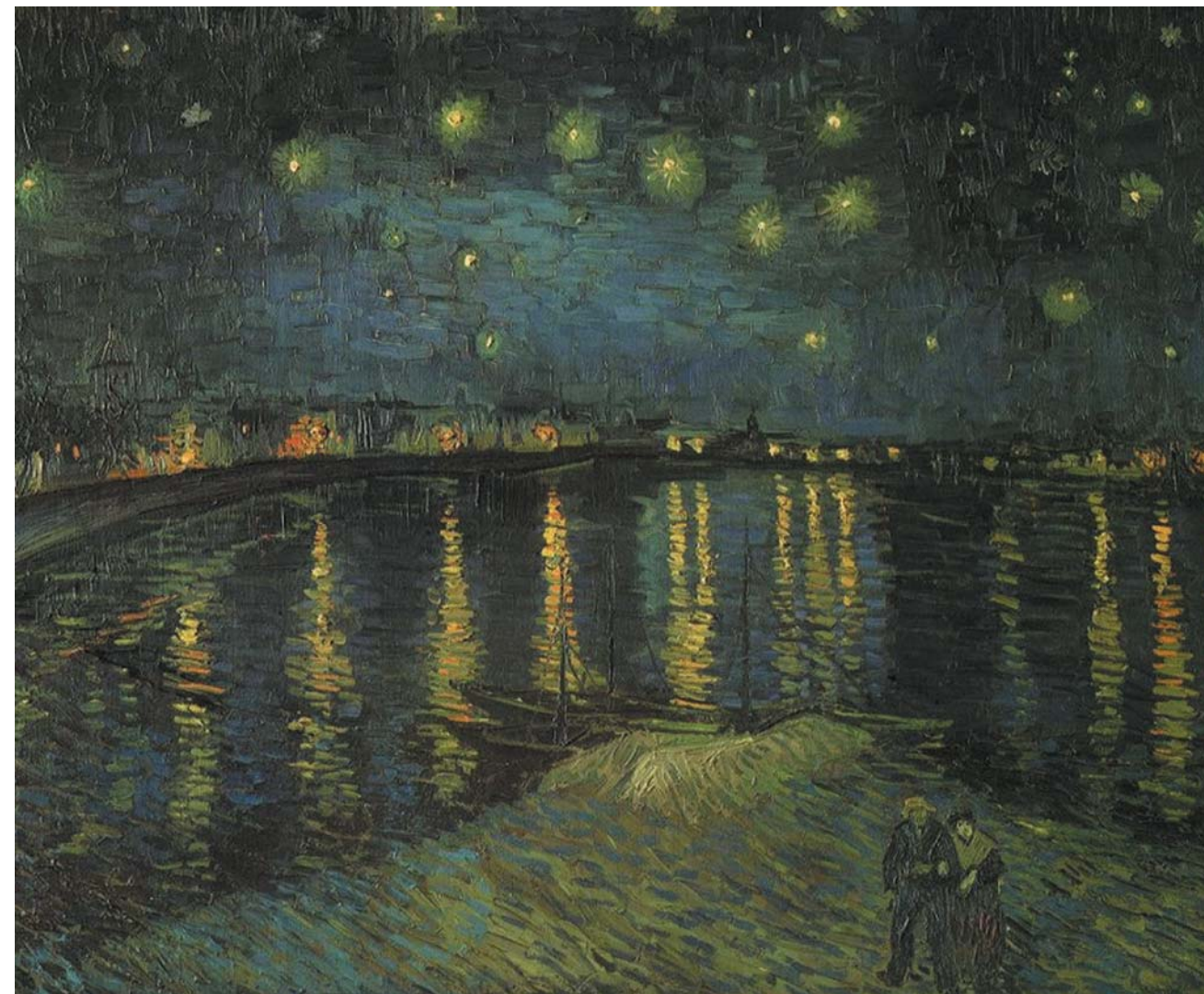
99. Giovanni Battista Salerno. "Alighiero e Boetti" a: *Parkett* núm. 24, 1990 p. 45.

100. Judy Sund. *Van Gogh*. Londres: Phaidon, 2002, p. 4.

Si algú tracta de construir una descripció precisa dels avions d'Alighiero Boetti, la més exacta serà la feta des de la natura⁹². Segons ell: "El que intuïm en el medi de l'art i de les formes artístiques, és una doble realitat, la realitat de la natura i la de la vida humana. Cada gran obra d'art ens dóna una nova aproximació i una nova interpretació de la natura i de la vida. Però aquesta interpretació tan sols és possible en termes d'intuïció no de conceptes, és a dir en termes de formes sensuais i no de signes abstractes. Tan aviat com vaig perdre les formes sensuais de la vista, vaig perdre la base de la meva experiència estètica"⁹³. Certament, aquest és un discurs ben pròxim al de John Constable, en un moment en què el nostre cel s'ha convertit en un camí quotidià en els nostres desplaçaments.

En la sèrie *Aerei* de 1972, (figura 87) molt similar als puzles que constitueixen l'obra *Cieli ad alta quota*, Alighiero Boetti va començar a utilitzar la tinta del bolígraf en les quatre variants comercials: blau, negre, verd i vermell. La majoria d'aquestes obres estan, executades, en part, per assistents o per estudiants de les escoles d'art i sovint es realitzen alhora i en paral·lel per un home i una dona. A vegades contenen frases i, en el cas de les iconografies, són vistes del cel, farcit d'avions volant. En la sèrie *Aerei* la modulació de la superfície "pictòrica" es produeix per la simple extensió i potser, per l'esgotament de la tinta continguda en un producte de consum estàndard com és el bolígraf⁹⁴. Boetti deia: "No he rebutjat mai un bolígraf, perquè no hi ha possibilitat de fer un error, tan sols hi ha una pintura de fons per fer i com més temps li dediques més bonic és encara el treball⁹⁵ i continuava dient, el bolígraf és un dels instruments més segurs de tots els que fem servir per comunicar-nos mitjançant l'escriptura. El bolígraf no té cap mena de valor estètic especial, tan sols en té pels artistes". Per Boetti el bolígraf va ser el mitjà a través del qual "va portar el món al món" per poder reinventar el llenguatge de l'art i en general, el llenguatge del seu univers de significats. El bolígraf també li servia per esvaïr l'acte inimitable únic i distintiu del marc dels signes col·lectius i anònims. Aquesta és la intenció bàsica de l'art de Boetti, començar en un espai totalment buit per poder arribar a un espai gairebé complet⁹⁶. Una i altra vegada, en les seves darreres obres, l'artista va saber revelar l'absurd inherent a la imposició de conceptes humans abstractes sobre el món natural, com si els nostres esforços poguessin revelar alguna essència platònica en el paisatge o en el pas del temps⁹⁷.

Alighiero Boetti va ser un nòmada entre Orient i Occident. L'aproximació multicultural, que avui ha esdevingut un lloc comú per tothom era, per ell, constitutiva⁹⁸. La seva obra ha estat un testimoni del temps i de les actituds dels individus, de l'experiència del món i de la política de la globalització, amb les latituds del multiculturalisme posades al centre de la vida d'avui⁹⁹. Una aproximació sensible a les seves obres podria ser l'inventari analític dels invents i descobriments continguts en cadascuna



d'elles, de les idees que les han provocat i de les tècniques que han determinat la seva realització¹⁰⁰.

Vivim a l'era de l'espai i ara, aquí farem un pas enrera. Quan Einstein plantejava la seva teoria de la relativitat, ara fa no gaire més de cent anys. Ningú no va intentar més ardentment que Vincent Van Gogh "de pertànyer al seu temps". Van Gogh, era un antic comerciant d'art, avesat en les històries de les pintures que sovint combinava en la seva pintura aproximacions modernes amb concepcions tradicionals¹⁰¹. Ell va ser un dels pocs homes del seu temps que es van adonar del caràcter apocalíptic dels darrers anys del segle XIX. Volia expressar idees ocultes, en les seves pintures, però no es conformava amb il·lustrar-les, les convertia en una obra d'art¹⁰².

Figura 88.
Vincent van Gogh
Cel estrellat sobre el riu Rhòne
1888

101. George Heard Hamilton. *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989, p. 19.

102. Van Gogh, Carta núm. 543, setembre de 1888, citada a: Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, pp. 108-109.



Figura 89.
Vincent van Gogh
La nuit étoilée
1889

Un cop més de la mà de Robert Rosenblum veurem que, a Vincent Van Gogh, com a tants romàntics, el cel de nit li va proporcionar una de les més emocionants metàfores dels misteris de l'univers. El seu germà Theo, explicava que a Vincent Van Gogh li feia molt de bé el fet d'intentar quadres difícils, agafats de la vida real com les escenes de Flaubert i de Zola. Això no l'impedia, però, tenir una terrible necessitat de –diré la paraula– de religió; llavors, a la nit, sortia a pintar estrelles...”¹⁰³. S'estava referint a un quadre que va pintar el 1888, un *Cel estrellat sobre el riu Rhône*, (figura 88) que probablement, estigués inspirat en un quadre d'una nit estrellada que havia pintat Millet entre 1850 i 1851.

Van Gogh va ser un lector i un espectador voraç de la paraula i de la imatge, i tot i que va treballar insistentment del natural, les lectures li van condi-

cionar les seves percepcions i les seves pròpies imatges. Van Gogh va descriure el món en els mateixos termes que els quadres que havia vist, va visualitzar i materialitzar les imatges que llegia en els paisatges descriptius dels seus novel·listes favorits: Dickens i Zola entre d'altres. Moltes de les seves obres testimonien la importància de la literatura contribuint sovint a la comprensió del quadre, establint una analogia entre llegir un quadre i llegir un text¹⁰⁴. Com els seus contemporanis Juli Verne i Flammarion, la necessitat de realisme de Van Gogh va ser una directriu de la seva vida i de la seva obra, tot i que també cercava una solució científica per poder reemplaçar la religió constitucionalitzada¹⁰⁵. La seva necessitat d'un entorn estable i endreçat es manifestava en la seva passió per la geografia. A tots tres els hi agradaven els paisatges vistos a vol d'ocell i tots ells s'interessaven pels mapes. Flammarion va concebre mapes i atles de la Lluna i de Mars¹⁰⁶, Jules Verne va establir els mapes dels viatges ficticis de tots els seus personatges i fins i tot va publicar una obra de geografia¹⁰⁷ i Van Gogh es va interessar pel paisatge estimulat pel seu amor a la topografia.

El gust de Van Gogh pels mapes, el seu interès per l'astronomia i les seves preocupacions religioses es combinaren a finals dels anys 80 del segle XIX per donar lloc a una sèrie de nits estrellades¹⁰⁸. La nit del Sud, profunda i refrescant, el feia somiar. Al vespre plantava el seu cavallet a la vora del Rhône i pintava amb la llum de les espelmes que havia col·locat en el seu barret. En aquesta època, Van Gogh escrivia en una carta al seu germà Theo, datada del setembre 1888 : “...Durant tres nits he vetllat per pintar i he dormit de dia, perquè sovint em sembla que la nit és molt més viva i ricament acolorida que no pas el dia”¹⁰⁹.

Van Gogh era un pintor obsessionat, un home solitari i introvertit per qui la pintura era tota la seva vida¹¹⁰. Tenia la memòria de l'experiència i no la d'un relat de fets naturals percebuts, es podria dir que la natura residia més en la seva ment que en l'observació¹¹¹. Estava enamorat de la manera en què utilitzava el color Delacroix¹¹² (figura 90). Però alhora que descobria el misteri i la màgia del color –i potser de la seva ànima– ja no tractava d'explicar o descriure l'inaprensible, el món “veritable” que l'envoltava, sinó que apuntava vers la mirada interior i l'expressió de la totalitat de l'ésser.

En l'ús del color Van Gogh va rebre la influència de les estampes japoneses que havia admirat i col·leccionat a París el 1887¹¹³. Va arribar al sud de França, a començaments de 1888, tot cercant el color, la claredat i la vivesa de les estampes japoneses. En la seva recerca del Japó, Van Gogh va trobar el que buscava a la Provença. “Aquí no necessito pintures japoneses... sempre m'estic dient que sóc al Japó¹¹⁴. Van Gogh va escollir Arles, amb el cap al Japó i, segons va escriure, “pensant” que “mirant la natura sota un cel brillant podria tenir una idea més aproximada de la manera japonesa de pensar i de sentir”¹¹⁵. El cert és que

103. Melissa McQuillan. *Van Gogh*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992, p. 196.

104. Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Éditions Adam Biro, 1990, p. 44.

105. C. Flammarion. *Memoires*, p. 31 i ss. C. Flammarion i C. Dien. *Atlas Céleste*, París 1877. Cfr. Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Éditions Adam Biro, 1990, p. 45.

106. P. Costello. *Jules Verne, Inventor of Science Fiction*. Nova York, 1978, p. 80 i Jules Verne i Lavallée. *Géographie illustrée de la France et de ses colonies*. París, 1867-1868. Cfr. Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Éditions Adam Biro, 1990, p. 45.

107. Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Éditions Adam Biro, 1990, p. 46.

108. http://www.chez.com/jermy13/Van_gogh/symbol.htm Consultada el juny de 2005.

109. George Kubler. *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea, 1988, p. 152.

110. George Heard Hamilton. *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989, p. 16.

111. Veure Sidra Stich, ed. *Yves Klein*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Cantz, 1995, p. 52.

112. Melissa McQuillan. *Van Gogh*. 1995, p. 52.

113. Barcelona: Ediciones Destino, 1992, p. 51.

114. Judy Sund. *Van Gogh*. Londres: Phaidon, 2002, p. 151.

115. Judy Sund. *Van Gogh*. Londres: Phaidon, 2002, p. 167.

116. http://www.chez.com/jeremy13/Van_gogh/symbol.htm Consultada el juny de 2005.

117. Tanizaki. *Éloge de l'ombre*, p. 79. Citat a: Florence de Mèridieu. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. París: Bordas, 1994, p. 56.

118. http://www.chez.com/jeremy13/Van_gogh/symbol.htm Consultada el juny de 2005.

119. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 111.

120. Nova York, Museum of Modern Art.

121. Anna Torterolo. *Art Book Van Gogh*. Madrid: Electa Bolsillo, 1998, p. 106.

122. "L'impressionisme ha nascut de l'èxtasi solar, d'un abandó panteístic del fluxe de les aparences, a la sobereïtat de la llum. Per traduir materialment la vivràció dels reflexos i del tremolor de l'atmosfera, va crear el color pur i el toc de pintura dividit, mitjans antinaturalistes que es van desenvolupar de seguida en factors autònoms" (Jean Leymarie), a: Florence de Mèridieu. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. París: Bordas, 1994, p. 28.

123. Judy Sund. *Van Gogh*. Londres: Phaidon, 2002, p. 257.

124. Anna Torterolo. *Art Book Van Gogh*. Madrid: Electa Bolsillo, 1998, p. 107.

125. Vincent Van Gogh. *Correspondance complète*. Introducció i notes de Georges Charensol. París: Gallimard / Grasset, 1960, p. 347. Cfr. Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Éditions Adam Biro, 1990, p. 28.

126. C. Flammarion. "La planète Vénus", a: *L'astronomie*. Vol 8, 1889, p. 81-89. "La planète Vénus" a *L'illustration*, vol. 93, 16 de març de 1889, p. 218. E. Vimont. "Observations astronomiques à faire du 15 mai au 15 juin 1889" a: *L'astronomie*, p. 199. "Observations astronomiques à faire du 15 juin au 15 juillet 1889", p. 238. Cfr. Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Éditions Adam Biro, 1990, p. 30.

d'una manera intuïtiva s'estava aproximant a aquella sensibilitat oriental que l'atreia tant.

En aquell moment, Van Gogh s'aferrava especialment al poder suggestiu dels colors, intentant de donar-los-hi un significat simbòlic o de crear atmosferes definides per contrastos, harmonies i lleugeres variacions de tons. Explicava que sovint no podia expressar-se sense exageració i que, per expressar atmosferes de felicitat -com per exemple quan representava una casa groga contra un cel blau¹¹⁶ havia de traduir-ho amb la violència dels colors. Li agraden els cromatismes lluminosos. La pintura *La nuit étoilée* és un bon exemple de com la paleta de Van Gogh canvia en descobrir la llum dels països mediterranis, la dels seus colors preferits, "els que condensen tots els raigs del sol"¹¹⁷. Però no va ser fins al final de la seva vida, mitjançant dels paisatges que va pintar a Arles, que Van Gogh va precisar la funció simbòlica del color¹¹⁸.

La revelació més famosa de la ciutat de Déu sobre la cúpula d'estrelles pintada per Vincent Van Gogh, va ser el seu quadre posterior al del *Cel estrellat sobre el riu Rhône*, el que és com un incendi celestial: *La nuit étoilée* pintada a sant Rémy, el juny de 1889. Aquest és un quadre que pels espectadors del segle XX, ha arribat a ser el més famós símbol modern d'una traducció mística, gairebé visionària, de les dades de la realitat empírica. Van Gogh mai no va arribar tan lluny en la seva transformació de fets observats, com en aquest quadre on el tangible esdevé energia incendiària. Els contorns flamejants dels alts xiprers i dels turons llunyans així com la resplendor del cel, la lluna creixent i cadascuna de les estrelles, es fonen en una totalitat apocalíptica. És una visió que, finalment, pertany més al reialme de la revelació religiosa que no pas al de l'observació astronòmica¹¹⁹. *La nuit étoilée* de Vincent van Gogh¹²⁰ és la més intensa representació d'un anhel d'infinít. En aquest quadre, en la memòria de Vincent, la idea del cel d'algunes grandioses pàgines bíbliques s'uneix a la poesia de Walt Whitman¹²¹. Per Van Gogh la llum era potència de revelació, per sobre de tot, que porta de manera escultural formes i colors cap al seu zenit¹²².

La poca habilitat dels mortals de veure més enllà de la boira del mundà, permet comparar les evocacions romàntiques de Vincent Van Gogh amb les de Caspar David Friedrich¹²³. Després d'un període de crisis i d'al·lucinacions religioses, la violència de les sensacions de Van Gogh van forçar el límit del visible, determinant projeccions fantàstiques en les seves pintures, com les nebuloses que es cargolen en espiral, les estrelles i la lluna taronjada que potser sorgeix del record d'un eclipsi o de la necessitat de fusionar o de fondre la lluna i el sol¹²⁴. Tant la imatge que presenta a *La nuit étoilée* com el seu punt de vista, corresponen en part a la realitat topogràfica i astronòmica de l'època en què el quadre va ser pintat (figura 89). Quan Vincent Van Gogh estava internat en una



cella del segon pis del sanatori de Saint-Rémy instal·lat en el monestir del segle XII de Saint-Paul-de-Mausole, va escriure al seu germà Theo: "Aquest matí he vist el camp durant molta estona, des de la meua finestra, abans que sortís el sol, amb res més que l'estrella del matí, que semblava molt gran¹²⁵. "L'estrella del matí" designa naturalment el planeta Venus, quan al final del seu cicle de vuit anys, esdevé més lluminós -cal tenir en compte que aquest fet, en aquesta època, era un tema de discussió popular-¹²⁶.

A primera vista, el més xocant a *La nuit étoilée* és la presència de dos globus brillants semblants a dos objectes, els més lluminosos del quadre de Vincent Van Gogh, que formen, juntament amb una altra constel·lació un triangle escalè¹²⁷. Aquesta reconstrucció ha estat confirmada pels càlculs posteriors que van fer, cadascun per la seva banda, astrònoms francesos i italians. Segons tots els càlculs, el radiant planeta blanc, Venus, apareix pròxim a l'horitzó, igual que el gran disc blanc del quadre, a sota del qual es pot reconèixer la constel·lació d'Aries. Aquesta és una diferència important que fa referència a la fase de la lluna: Van

Figura 90.
Eugène Delacroix
Estudi de cel
1824-1826

127. S'han confirmat més conclusions sobre aquest fet, degut a la recerca que va portar a terme, per la seva banda, l'astrofísic Charles A. Whitney. Veure el seu article "The Skies of Vincent Van Gogh", a: *Art History*, vol. 9, setembre 1986, pp. 351-362. De manera general tothom està d'acord en dir que el pintor va treballar directament a partir del cel nocturn i que el gran globus lluminós prop del xiprer és Venus. Whitney pensa però que l'eskena culmina les observacions de diverses nits més que no pas el resultat de la visió d'una sola nit. Cfr. Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Éditions Adam Biro, 1990, p. 25.

128. La fase de la lluna d'aquell moment precís està confirmada pels càlculs de l'època. Veure "Astronomical Phenomena for the Week 1889 June 16-22", a: Nature, 13 de juny de 1889, pp. 164-165. Cfr Albert Boime. *Van Gogh. La nuit étoilée. L'histoire de la matière et la matière de l'histoire*. París: Éditions Adam Biro, 1990, p. 25.

129. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 111.

130. Judy Sund. *Van Gogh*. Londres: Phaidon, 2002, p. 58.

131. Lawrence LeShan i Henry Margenau. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996, pp. 208 – 209.

132. Artur Koestler. *The Act of Creation*. Londres: Pan, 1970, p. 253. Citat a: Lawrence LeShan i Henry Margenau. *El espacio de Einstein y el cielo de Van Gogh*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1996, p. 18.

133. Richard Calvocoressi. *Magritte*. Londres: Phaidon Press, 2002, (primera edició 1979), p. 5.

Gogh representa un quart creixent, però la representació, a través del planetari de l'època, mostra una lluna en el seu tercer quart quan la lluna sembla una pilota de rugbi¹²⁸.

Com en els quadres de Caspar David Friedrich, hi ha la suggestió d'alguna presència mística en les pintures de Vincent Van Gogh que acaba sent tan forta que, costa de resistir-se de fer-ne interpretacions simbòliques específiques¹²⁹. Que potser el cel és un símbol de la resurrecció apocalíptica? I que potser el poblet diminut, que s'estructura a l'entorn de la torre de l'església, suggereix l'insignificant poder de l'home sota el cel tumultuós? Però també aquí, com en les pintures de Caspar David Friedrich, aquestes observacions han de ser cauteloses i especulatives.

Dins de l'esperit de la seva època, Van Gogh tendia a associar sentiments humans a motius pictòrics naturals. Un concepte poètic que el crític i artista anglès John Ruskin va qualificar de fal·làcia patètica, quan censurava la sobre-utilització d'aquest fet, en un assaig de 1856. Molts autors, des de l'antiguitat, havien atribuït emocions a les formes naturals i va ser la pràctica central durant el romanticisme¹³⁰.

L'art va més enllà dels elements que comparteix amb la ciència, els transcendeix de moltes maneres i crea la seva pròpia esfera d'experiència, els seus propis elements observables. En canvi, molts trets de la ciència no poden incorporar-se en l'art. La ciència condueix a l'esfera de l'art, però no l'exhaureix¹³¹. Així doncs l'espai d'Einstein no està més a prop de la realitat que el cel de Vincent Van Gogh i la glòria de la ciència no es troba en una veritat més absoluta que la de Bach o de Tolstoi, sinó en l'acte de la creació. Amb els seus descobriments, l'home de ciència imposa el seu propi ordre al caos de la mateixa manera que el compositor o el pintor imposen el seu: un ordre que sempre es refereix a aspectes limitats de la realitat i que es basa en el marc de referències de l'observador tot i que difereixen d'un període a un altre, de la mateixa manera que un nu de Rembrandt difereix d'un nu de Manet¹³².

El Surrealisme va ser en molts camps l'hereu del Romanticisme i del Simbolisme, els dos grans moviments artístics del segle XIX i va reprendre la protesta vuitcentista contra el racionalisme i el materialisme, però, a un nivell diferent, encara que en el fons la protesta era la mateixa. La recerca del meravellós pels surrealistes i els seus intents d'alliberar la imaginació creadora de les inhibicions personals i de les pressions socials no era nova, però els surrealistes li van donar un nou èmfasi i un nou sentit de vigència des de la cultura del segle XX¹³³.

La mort de Mallarmé va ser el final d'un tipus d'humanitat en què els poetes podien prestar la paraula poesia, és a dir el sentit d'una expressió inspirada. Mallarmé, preocupant-se també *del que s'expressa*, va donar a la

Figura 91.
René Magritte
L'empire des lumières
1954



134. René Magritte. "Quel sens donnez-vous au mot Poésie?" a: "La Carte d'après Nature", número especial, gener de 1954. Citat a: Harry Torczyner. *Magritte. Signos e imàgenes*. Barcelona: Editorial Blume, 1978, pp. 54-55.

135. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, pp. 9-10.

136. Richard Calvocoressi. *Magritte*. Londres: Phaidon Press, 2002, (primera edició 1979), p. 23.

137. Jacques Meuris. *Renée Magritte 1898-1967*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992, p. 121.

138. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, p. 132.

139. Jacques Meuris. *Renée Magritte 1898-1967*. Colonia: Benedikt Taschen, 1992, p. 205.

140. María Santos García Felguera. *Las vanguardias históricas (y 2)*. Madrid: Historia del Arte 46, història 16, p. 114.

141. René Magritte a finals d'abril de 1956. Citat a: Harry Torczyner. *Magritte. Signos e imàgenes*. Barcelona: Editorial Blume, 1978, p. 177.

paraula poesia una força que no ha estat mai superada i que per Magritte va ser la manifestació suprema de l'Univers¹³⁴. René Magritte (1898-1967) era aquell veritable heroi de Baudelaire que gaudia tot sol i que sabia com habitar la seva solitud o com estar sol en una multitud, tot i que les seves idees no representaven res més que realitats inexistentes, ja que ell mateix era un utòpic conscient. Però Magritte va saber donar nous significats als objectes manipulant-los, fins arribar a ser l'home que descobreix el seu destí, de la mateixa manera que ho feia Stephane Mallarmé amb aquells que se suposava que havien trobat el significat dels seus poemes quan els hi deia: "Vostè és més afortunat que jo". Les pintures de Magritte són pintures que es presenten com un atac contra les idees preconcebudes de la societat i contra el bon gust dominant, és més, Magritte considerava bona la seva obra quan ni l'explicació ni la causalitat ni el significat podien satisfer la necessitat de l'espectador¹³⁵.

El període en què René Magritte va estar a París va ser important sobretot per la introducció de paraules en les seves pintures. La relació, entre un objecte el seu nom i la seva representació, va ser debatuda per l'artista en aquesta època, en un text il·lustrat que va publicar a la revista *La Révolution Surrealiste*. En aquest text les paraules comencen per designar imatges d'un món material i, com en un joc, acaben per substituir-les de tal manera que l'efecte final acaba assemblant-se a les obres de l'art conceptual¹³⁶. En una ocasió, va dir que "els títols dels quadres, ens els expliquen, però els quadres no són il·lustracions dels títols¹³⁷ i que una paraula, a vegades, tan sols serveix per designar-se a ella mateixa, com la paraula *ciel*¹³⁸.

L'artista conceptual Joseph Kosuth va escriure als anys 60, que "l'art té similituds amb la lògica, les matemàtiques i també amb la ciència i que en l'art el pensament sempre domina, que és una condició prèvia de la funció. El pensament és, de fet, el subjecte fonamental del quadre". Wittgenstein o Segerstedt, que citen freqüentment a Kosuth, també ho constataren. De la mateixa manera que pels artistes conceptuals, per René Magritte la idea ha de precedir l'obra. Però, si pels artistes conceptuals, l'obra té una importància relativa en relació a la idea de la qual prové, amb Magritte no succeeix el mateix, per ell l'existència de l'obra era la condició *sine qua non* perquè la idea pogués fer-se visible¹³⁹.

René Magritte es considerava un home que pensava i exposava els seus pensaments a través de la pintura així com altres ho fan a través de la paraula. En els seus quadres el que es contraposa són elements conceptualment diferents: per exemple quan confon, o vol que es confongui, el dia amb la nit, el quadre amb el paisatge, l'interior amb l'exterior o la imatge amb la paraula, està apel·lant a la intel·ligència de l'espectador i no a la seva mirada, pensament o visió. Magritte no fa un *trompe l'oeil*, sinó un *trompe l'esprit* i així la imatge esdevé més inquietant i sovint, degut a la seva lucidesa, més aterrador¹⁴⁰. En els seus quadres Magritte



Figura 92.
René Magritte
La malédiction
1960

pinta conceptes que no són visibles: els ulls no poden veure idees, deia. El que hi ha representat en un quadre és el que és visible a la vista: la cosa o les coses, que representen la idea. Així doncs, el que represento a *L'empire des lumières* (1954), (figura 91) són les coses, de la idea que se'm va acudir, deia, aquesta pintura és exactament un paisatge nocturn amb un cel, tal com el veiem de dia. Aquesta evocació del dia i de la nit em sembla dotada del poder de sorprendre's i d'encisar-nos. A aquest poder jo l'anomeno poesia. Si considero que aquesta evocació té poder poètic és, entre d'altres raons, perquè sempre he sentit un gran interès pel dia i per la nit, però, sense sentir mai, preferència per l'un o per l'altra¹⁴¹.

A *L'empire des lumières* (figura 91), René Magritte va utilitzar dos esdeveniments aparentment irreconciliables, com són la nit i el dia i els va observar des d'un sol punt de vista per transportar el nostre sentit del temps, havia trencat el nostre sentit de l'espai. Aquest significat plural de l'experiència, en el que la mesura espacio-temporal es veu com una relació entre l'observador i els fenòmens, correspon a la teoria de la relativitat d'Einstein que va abolir, de la física, l'espai i el temps "absoluts" de la teoria de Newton. La relativitat representava renunciar a qualsevol visió de l'univers com a estàtic i previsible. Representava la renúncia a un món euclidià sense temps en el qual tot fos precís, determinat i invariable, i implicava anar cap a un univers dinàmic on tot és relatiu, canviant i en procés. La

142. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, pp. 114-119.

143. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, p. 9.

144. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, p. 11.

145. Maria Lluïsa Borràs. "Apunts sobre la iconografia de Magritte" a: *Magritte*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1998, p. 11.

146. Paul Nougé. *Notes sur les échecs*. Brussel·les, 1969, p. 98. Citat a: Jan Ceuleers. "Unes trobades gens casuals" a: *Magritte*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1998, p. 42.

147. Maria Lluïsa Borràs. "Apunts sobre la iconografia de Magritte" a: *Magritte*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1998, pp. 12-13.

148. George Heard Hamilton. *Pintura y escultura en Europa: 1880-1940*. Madrid: Ediciones Catedra, 1989, p. 425.

149. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, p. 23.

150. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, p. 112.

151. Renée Magritte, carta a P. Colinet, 1957. Citada a: Harry Torczyner. *Magritte. Signos e imàgenes*. Barcelona: Editorial Blume, 1978, p. 220.

paradoxal combinació de Magritte de la precisió i de l'indefinit s'ajusta perfectament a la crisi de la física moderna, en la que les necessàries relacions de causalitat han hagut de ser abandonades en favor de les estadístiques de probabilitat. Tot i que l'estil i el temperament de René Magritte eren més pròxims a la precisió, es podria dir que a part de i més enllà de, per ell, tot era indefinit en la seva qualitat. Magritte utilitzava aquest fet, en el conjunt de les seves pintures en les que gairebé tot esdevenia pedra, per contraposar les propietats naturals del món viu¹⁴².

René Magritte rebutjava particularment el nom d'artista deia que era un home que *pensava* i que comunicava el seu pensament mitjançant la pintura com d'altres ho fan mitjançant l'escriptura o la música¹⁴³. Amb seu estil, tan sovint descrit com acadèmic i poc pictòric¹⁴⁴, sempre ha estat un pintor fidel a la idea de fer poesia del visible¹⁴⁵ i de fer visible el pensament. Fer un estudi de la seva obra és com cercar en la ment d'un filòsof, més que una recerca en els temes estètics i pictòrics d'un artista. Les pintures de Magritte també aborden el sublim, l'excel·lència del qual ens revela de cop i volta¹⁴⁶. Una de les constants de la iconografia de Magritte, és el cel del nord d'Europa i els seus núvols tractats com a objectes, un tipus de cel que van impulsar a Max Ernst a encunyar la frase: "Fa un temps de Magritte"¹⁴⁷. (figura 92) Magritte, en rebutjar de confondre la vida amb l'art o l'art amb la natura va tractar la natura amb una naturalitat "sense expressió" mentre afirmava el caràcter essencial de l'obra d'art com a una realitat superior a la il·lusió¹⁴⁸.

René Magritte explicava que les obres dels futuristes li van mostrar la importància de la poesia per sobre de la pintura, un descobriment que, segons ell, li va fer saltar les llàgrimes. El descobriment, per part de Magritte, de les obres de De Chirico va ser la revelació que les obres podien parlar sobre alguna cosa més que de pintura i posar en qüestió el món del real. "Utilitzo el blau clar quan haig de representar el cel, va escriure Magritte, però, no representaré mai el cel com fan molts artistes per tenir una excusa per mostrar un dels meus blaus favorits al costat d'un dels meus grisos favorits"¹⁴⁹.

Ja de gran, Hegel deia que l'espectacle del cel estrellat era avorrit i pensava que podia deixar-ho de ser si evocava el misteri. Hegel veia en el cel estrellat tan sols una imatge "constant" sense la intervenció de la ment¹⁵⁰ -segurament no havia vist *La nuit étoilée* de Vincent Van Gogh-. Magritte deia que el que se sent mirant un blau llunyà, no implica que estiguem "determinats" pel que s'ofereix a la nostra vista. La pintura, però, de la mateixa manera que el blau llunyà i totes les coses, revela imatges del món i pot succeir que, en mirar-les, en pintar-les o en pensar-hi experimentem aquest sentiment sovint familiar del nostre misteri quan tanquem els ulls¹⁵¹.

Les pintures de Magritte són un intent sistemàtic de trencar qualsevol visió dogmàtica del món físic. Nougé en una carta a Magritte, compara les descobertes de tècniques de cinema per manipular el temps i l'espai real en una filmació, amb les descobertes espacials del pintor. A partir d'aquell moment anirà sorgint una nova estètica, una visió nova en què es barrejaran el temps i l'espai: l'espai es temporalitzarà i la durada s'espacialitzarà¹⁵². El cinema va ser un formidable mesclador d'aquest espai-temps.

Paradoxalment, Magritte concebia les ciències com una disciplina sense interès, perquè s'aplicaven al camp del possible. Si els científics s'haguessin cenyit a les especulacions de la ment, segurament haguessin merescut el seu respecte, però el fet que es fixessin uns objectius precisos, els disminuïa. Magritte no entenia la investigació pura ni les seves incertituds¹⁵³. Però, també hi ha qui diu el contrari, que aquesta curiositat el va fer interessar-se pels problemes de la ciència i que contínuament demanava informacions als seus amics científics¹⁵⁴. Per Magritte, les lleis físiques consistien en una delimitació de possibilitats, representaven un canal inalterable del curs d'uns esdeveniments als quals ell s'hi enfrontava constantment. La física moderna ha demostrat que quan es descobreix que una llei no es manté en determinades circumstàncies en les que normalment era considerada vàlida, és necessari investigar noves condicions d'aplicabilitat encara no identificades. Així doncs, els fets no estan obligats a comportar-se, segons les nostres idees i tan sols les nostres expectatives són governades per les nostres idees. Magritte va estructurar el dubte sobre el valor absolut de les lleis, en la mateixa línia que ho va fer Duchamp¹⁵⁵.

René Magritte era un observador de fenòmens, d'aquelles relacions d'incertitud que avui reflecteixen la mentalitat filosòfica de la física moderna. En la nostra època, s'ha demostrat que tot el que pertany al món físic és relatiu, sobretot quan es refereix a un observador i, que les propietats espacials i temporals dels esdeveniments físics depenen en bona part de l'observador. A més, la relativitat ha alterat radicalment les idees filosòfiques de l'espai i del temps i les seves relacions amb la matèria. Les imatges de Magritte mostren una extraordinària sensibilitat als canvis que es van produir en la nostra concepció de la realitat, com a conseqüència del canvi de la mecànica newtoniana a les formulacions de la relativitat i de la teoria quàntica¹⁵⁶. La societat del futur desenvoluparà, en el curs de la vida, una experiència que serà el fruit d'una anàlisi profunda, les perspectives de la qual s'establiran molt més enllà del que veuran els nostres ulls. L'experiència pictòrica que posa en qüestió el món real tal com l'entendem, deia Magritte, ens fa creure en la infinitat de possibilitats encara desconegudes per la vida. Crec que no estic sol, deia, quan afirmava que la seva conquesta és l'únic objectiu i l'única raó vàlida per l'existència de l'home.

152. Pierre Sterckx. "Formes i matèries en les metamorfosis de René Magritte", a: *Magritte*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1998, p. 55.

153. Harry Torczyner. *Magritte. Signos e imàgenes*. Barcelona: Editorial Blume, 1978, p. 64.

154. Evelyn Deknop-Kornelis. "Viatge a través dels mots i de les imatges" a: *Magritte*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1998, p. 65.

155. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, p. 169.

156. Suzi Gablik. *Magritte*. Londres, Nova York: Thames and Hudson, 1998, pp. 168, 169 i 187.

