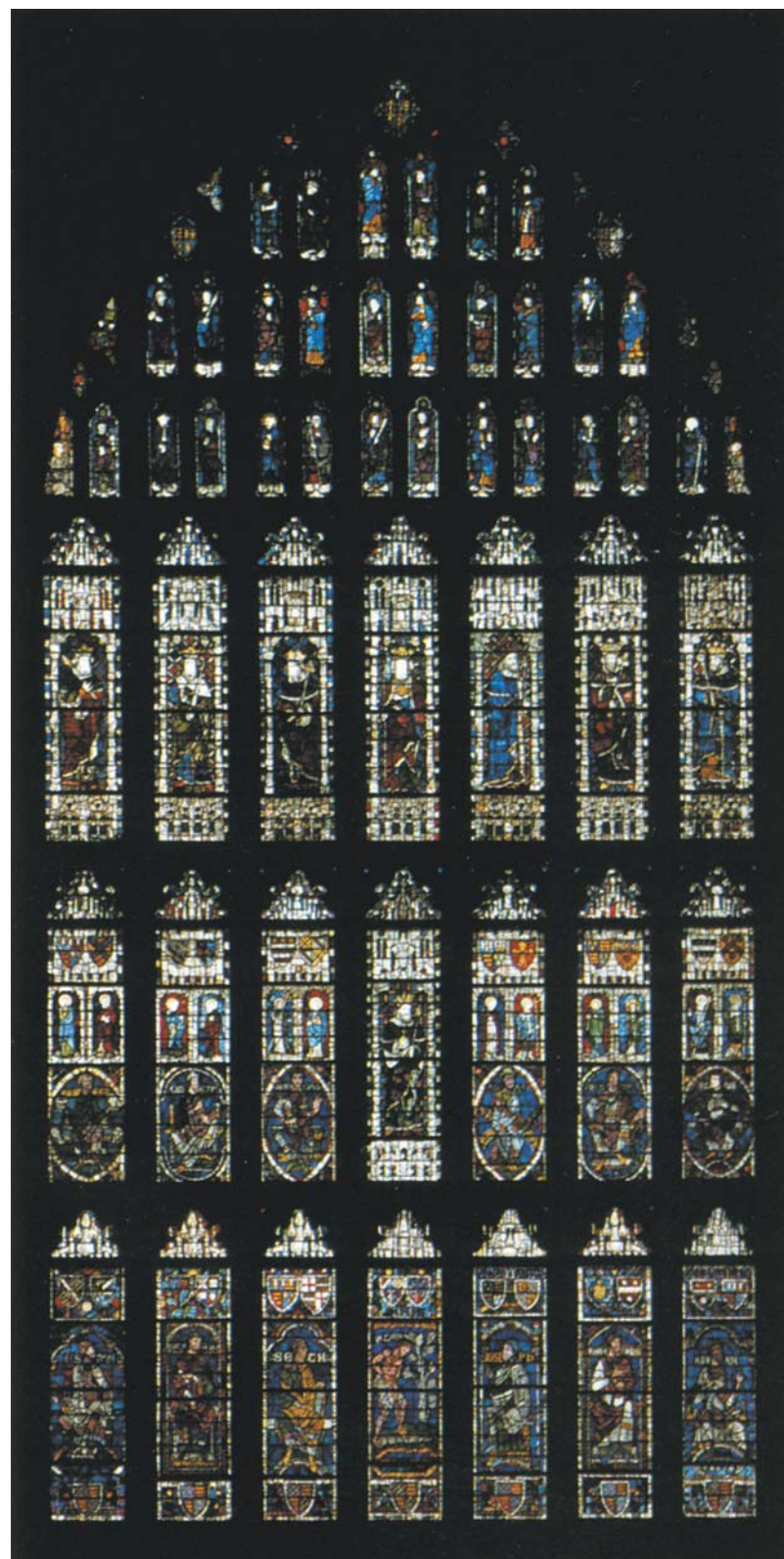


Aïllant espais de cel sobrenatural

Representacions de l'atmosfera



Figura 93.
Catedral de Canterbury
Vitrall de la capella de la Trinitat
que representa la vida
de sant Tomàs de Canterbury
ca. 1180?



Avançar en aquest posar en qüestió el món real serà l'objectiu de la cinquena etapa del nostre viatge, on apareix, d'una manera natural, el contrapunt al celeste: les "Representacions de l'atmosfera" que aïllen espais del celestial. On era necessari representar ocells, dirigibles o avions, per tal de fer palès el caràcter eteri del representat, també s'hi pot trobar una altra dimensió del cel, una dimensió que podria estar representada pels vitralls medievals (figures 93) com a primera imatge d'aquest capítol. A aquesta visió seguiran les d'artistes estretament influïts per aquestes atmosferes de llum: les obres de Bill Viola (figura 97) i les de James Turrell (figura 101) on la llum té una posició essencial. Turrell explica com el va emocionar, quan era estudiant, el canó de llum del projector de diapositives projectant imatges de l'obra de Mark Rothko (figura 99) una obra del qual també es veurà en aquest capítol. El relat seguirà amb altres artistes que, en dues dimensions, han sabut transmetre aquesta atmosfera del cel, la condició del celestial. Sota aquesta perspectiva, es veuran seguidament, les obres de Hiroshi Sugimoto (figura 104) de Gerhard Richter (figura 106) i finalment, el *Monjo caputxí a la vora del mar* (figura 108) la imatge de Caspar David Friedrich davant l'infinít celestial del cel transcendent.

S'acaba de tancar la quarta etapa del nostre viatge, amb una reflexió de Magritte: "Tal com l'entendem, l'experiència pictòrica que posa en qüestió el món real, ens fa creure en la infinitat de possibilitats encara desconegudes de la vida". Però, també és cert que hi ha moltes possibilitats d'aquest món real de la vida que s'han anat apartant dels corrents de l'art. Una nova reconsideració d'aquestes possibilitats és un dels punts del treball d'aquesta tesi, que té com a un dels seus objectius obrir una nova mirada a les visions transcendents, és a dir, la reconsideració del celestial. Perquè, doncs, no entrar a la catedral de Chartres a mirar una altra vegada la llum?

El valor de la llum en l'arquitectura gòtica, com a element simbòlic religiós, fou objecte d'una atenció especial durant l'Edat Mitja, sobretot en el segle XIII. La llum apareixia sempre associada a totes les metàfores sobre la divinitat i també a totes les reflexions sobre el bell. En aquesta època, un objecte era molt més bell com més gran era la seva lluminositat, ja que se'l considerava una participació de l'esplendor de Déu¹. La llum, com un dels elements que simbolitzen la idea de l'immaterial que travessa el vidre sense alterar-lo, servia a la perfecció per desenvolupar metafòricament la idea de l'omnipresència divina².

Va ser a l'Edat Mitja quan es va crear un tipus de pintura completament original: la pintura sobre vidre, els vitralls³ (figura 93). Això passava en un moment en què l'arquitectura va reduir al mínim les superfícies murals per decorar. El vitrall s'identificava amb la llum i la lluminositat amb el sagrat que tenia el seu origen en els textos evangèlics⁴. L'Univers i la

1. Victor Nieto Alcaide. *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978, p. 45. Citat a: Victor Nieto Alcaide. *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, p. 54.

2. Dante Alighieri. *Divina Comèdia. Paradiso, XXXI*. Citat a: Victor Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989, pp. 46-48.

3. Pierre Francastel. *Historia de la pintura francesa. Desde la Edad Media hasta Picasso*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p.10.

4. "Jo sóc la llum del món. El que em segueixi no caminarà a les fosques, sinó que tindrà la llum de vida" Sant Joan 8,12. *Nou Testament grec-llatí-català*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides, 1995, p. 274. Citat a: Victor Nieto Alcaide, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, p. 11.

5. P. Cowen, *Rose Windows*. Londres: Thames and Hudson, 1979, p. 91. Citat a: Victor Nieto Alcaide, *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, p. 51.

6. L. Grodecki. "Fonctions spirituels" a: VVAA. *Le vitrail Français*. Paris: Éditions Deux Mondes, 1958, pp. 39-40 i Victor Nieto Alcaide. *La luz, símbolo y sistema visual. El espacio y la luz en el arte gótico y en el Renacimiento*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1978, p. 46. Citat a: Victor Nieto Alcaide. *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, p. 11.

7. Durandus i Honorius Augustodunensis. Veure: Joseph Sauer. *Symbolik des Kirchengebäudes*. Citat a: Titus Burckhardt. *Chartres y el nacimiento de una catedral*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1999, p. 154.

8. Louis Grodecki. *Gothic Architecture*. Nova York: Electa / Rizzoli, 1985, p. 12.

9. Otto von Simson. *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza Editorial, 1963, p. 25.

10. Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 152.

11. El passatge de l'Apocalipsis 21, 2-5 és l'epístola que es llegia durant el rite de la consagració. Veure: M. Andrieu. *Le Pontifical Romain au XIème siècle* (Le Pontifical romain au Moyen-Âge, vol. I). Ciutat del Vaticà, 1938, pp. 192 i següents. Cfr. Otto von Simson. "Birth of Gothic". Chicago: *Measure* 1, 1950, p. 285. El primer historiador que va reconèixer la relació simbòlica que hi ha entre la catedral gòtica i la Ciutat Celestial va ser Didron, que va senyalar que els àngels dels arcs botants de la catedral de Reims "assimilen la catedral a la Jerusalem Celeste construïda sobre la terra". *Manuel d'iconographie chrétienne*, p. 201. Citat a: Otto von Simson, *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza Editorial, 1963, p. 30.

12. Hans Sedlmayr. *Die Entstehung der Kathedrale*, 1950, p. 134 i següents. Citat a: Hans Jantzen. *La arquitectura gótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1982, p. 182.

Creació tenen una traducció en les catedrals gòtiques, sobretot en les rosasses que en són el símbol i la imatge⁵. Pierre de Roissy, canceller del capítol de Chartres deia, vers el 1200, que: "Els vitralls, que hi ha a les esglésies, a través dels quals es transmet la claredat del sol, signifiquen les sagrades escriptures que ens protegeixen del mal i ens il·luminen". Durand, bisbe de Mende, afegia, a finals del segle XIII, que: "Els vitralls de les esglésies són les escriptures que escampen la claredat del sol veritable, és a dir de Déu i que il·luminen els cors dels fidels"⁶. Les imatges transparents dels vitralls posaven la llum divina a l'abast de la visió humana⁷.

El progressiu aprimament dels murs va ser una de les característiques més rellevants de l'arquitectura gòtica⁸ (figura 95) Però, hi ha dos aspectes d'aquesta arquitectura que no tenien precedent ni paral·lel: la utilització de la llum i la relació, completament original, entre l'estructura i l'aparència⁹. En les catedrals gòtiques tot l'univers material es converteix en una immensa "llum", un esglaó cap el camí del Cel. Aquesta "ascensió", del món terrenal a l'immaterial, és el que el Pseudo-Dionís i Escoto Eurígena descrivien com a "una aproximació anagògica, en contrast amb l'ús teològic habitual del terme"¹⁰.

L'església gòtica és una imatge del cel, tant des del punt de vista místic com des del litúrgic¹¹. És una representació poètica de l'esfera celeste, on les arts plàstiques rivalitzen amb la imatge del cel que oferiria la poesia eclesiàstica, superant-la àmpliament¹². La catedral va emergir en el marc urbà i es va convertir en el símbol del "reialme de Déu sobre la Terra". A la catedral, els colors i la il·luminació dels vitralls, també evoquen la imatge de la Jerusalem Celeste, descrita per sant Joan a l'Apocalipsi: "La muralla era tota de jaspi i la ciutat d'or brunyit com el cristall. Els fonaments de la muralla de la ciutat eren dotze pedres precioses de tota mena: la primera era de jaspi; la segona de safir; la tercera de calcedònia; la quarta de maragda; la cinquena de sardonix; la sisena de sarda; la setena de crisòlit; la vuitena de beril·li; la novena de topazi; la desena d'àgata; l'onzena de jacint i la dotzena d'ametista. Les dotze portes eren dotze perles i cadascuna era una única perla i la plaça de la ciutat era d'or brunyit com el cristall"¹³.

J.K. Huysmans va escriure una novel·la el 1898, *La cathédrale*. És una novel·la, escrita i impregnada d'un misticisme profund, d'un autor tot just convertit al catolicisme, que establí una lectura i interpretació simbolista dels vitralls de la catedral de Chartres: "Molt fosca, a l'entrada i a les naus, la llum fluïa misteriosa i sense pausa atenuada en l'itinerari i s'extingia en els vitralls, aturada per foscos bisbes i per sants que ocupaven completament les finestres fins a les vores fumades de les tintes apagades dels tapissos perses. Totes aquestes peces de vidre, absorbien els raigs del sol, sense reflectir-los. Aturaven l'or, en la pols dels raigs i en el seu color



Figura 94. Catedral de Chartres. Vitral de sant Eustaqui. 1200-1210

Figura 95.
Sainte Chapelle.
Antiga capella del Palau Reial.
1246

violeta negra albergínia, en el seu marró d'esca i en l'escorça d'alzina, en el seu verd massa carregat de blau i en el seu roig de color vi barrejat amb sutge, un color comparable al suc espès de les mores. Després, en arribar a l'altar major el dia es filtrava, a través dels colors menys pesats i menys vius: en el blau cobalt dels safirs, en els pàl·lids rubís, en els grocs pàl·lids i en els blancs de sal. La foscor desapareixia a prop del creuer, davant de l'altar, en el centre de la pròpia creu, on el sol penetrava pels vidres més prims, travessant-los sense esforç, amb filets gairebé incoloros. Finalment, a l'absis, representant el coronament de la creu, la llum fluïa per tot arreu, simbolitzant la llum que inunda el món. Llavors, aquests panells de tintes suaus i de matisos aeris, romanien diàfans, enquadrant, amb un simple feix d'espurnes, la imatge d'una Mare de Déu menys hieràtica, menys bàrbara que les altres i d'un nen blanc beneïnt la terra amb els seus dits aixecats¹⁴.

Els vitralls de Chartres representen a l'est, allà on surt el sol, l'encarnació de la Paraula de Déu, el Naixement i la Infantesa de Crist. Al sud, punt culminant de la llum divina a la terra, hi ha representada la Glòria de Crist, i a l'oest, en el sol ponent, el Judici Final. Pel que fa al nord, no hi ha tant sols la representació de les tenebres infernals, sinó també la regió del cel en la qual el sol resta un moment ocult abans d'aixecar-se una altra vegada per sobre de l'horitzó. És per això que a Chartres, al nord, hi ha les representacions de l'Antic Testament. L'orientació crea l'efecte de col·locar l'edifici sagrat al centre de l'univers visible i el situa en la intersecció dels dos eixos del cel. (figura 94) Realment, l'extensió incommensurable de l'espai de la catedral té el seu centre arreu, de manera que ens podem referir a les quatre direccions de l'espai des de qualsevol punt de la terra. L'arquitectura sagrada però, ens donarà un sentit espiritual, en aquesta obliquïtat, recordant-nos que el veritable centre del món és allà on Déu està present, sigui en el sacrifici realitzat sobre l'altar o en el cor del fidel que prega¹⁵.

Per l'escola de Chartres, l'obra de Déu era concretament el *cosmos*, l'ordre del tot que es contraposa al caos primigeni. Per la metafísica chartriana, la natura no era tan sols una materialització al·legòrica, sinó més aviat una força que presidia el naixement i l'esdevenidor de les coses¹⁶. La presència dels signes del zodíac a Chartres¹⁷, dóna a les arquivoltes, que emmarquen l'ascensió de Crist, les característiques de la volta celeste i cadascun dels signes correspon a un mes representat pels diversos treballs del camp. Aquestes imatges dels mesos de l'any són els reflexos terrestres dels dotze signes zodiacals on s'hi pot llegir fins a quin punt l'existència humana està subordinada al cel, tant si es tracta de sembrar com de recol·lectar, de treballar o de reposar. El cel, en el seu moviment, manté la vida fent que se succeeixin la calor i el fred, la sequera i la humitat¹⁸, un tractament en la línia del Duc de Berry que ja hem visitat en una etapa anterior.

13. Apocalipsi, 21, 18-21. *Nou Testament grec-llati-català*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides, 1995, pp. 677 i 678. Citat a: Víctor Nieto Alcaide. *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, p. 54.

14. J. K. Huysmans. *La catedral*. París: Plon, 1964, cap. I, pp. 34 i 35. Citat a: Víctor Nieto Alcaide. *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Madrid: Editorial Nerea, 1998, p. 12.

15. Titus Burckhardt. *Chartres y el nacimiento de una catedral*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1999, pp. 17-18.

16. T. Gregory. *Anima mundi*. Florència: Sansoni, 1955, pp. 178 i 212. Citat a: Umberto Eco. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen, 1997, p. 48.

17. De fet, no van cabre tots els signes a la mateixa porta i Piscis i Gèminis van ser desplaçats a la porta de Maria.

18. Titus Burckhardt. *Chartres y el nacimiento de una catedral*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 1999, p. 101.



19. Otto von Simson. *La catedral gòtica. Los orígenes de la arquitectura gòtica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza Editorial, 1963, p. 277.

20. Otto von Simson. *La catedral gòtica. Los orígenes de la arquitectura gòtica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza Editorial, 1963, p. 50.

21. Arthur Zajonc. *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*. Buenos Aires, Mèxic, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995, pp. 50-55.

22. Georges Duby. *La época de la catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Ediciones Cátedra, 3ª ed., 1997, p. 264.

23. David Jasper. "Screening Angels. The Messenger, Durham Cathedral, 1966", a: Chris Townsend, (ed). *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p.181.

24. Louis Grodecki. *Gothic Architecture*. Milà: Electa Editrice, 1978, p. 23.

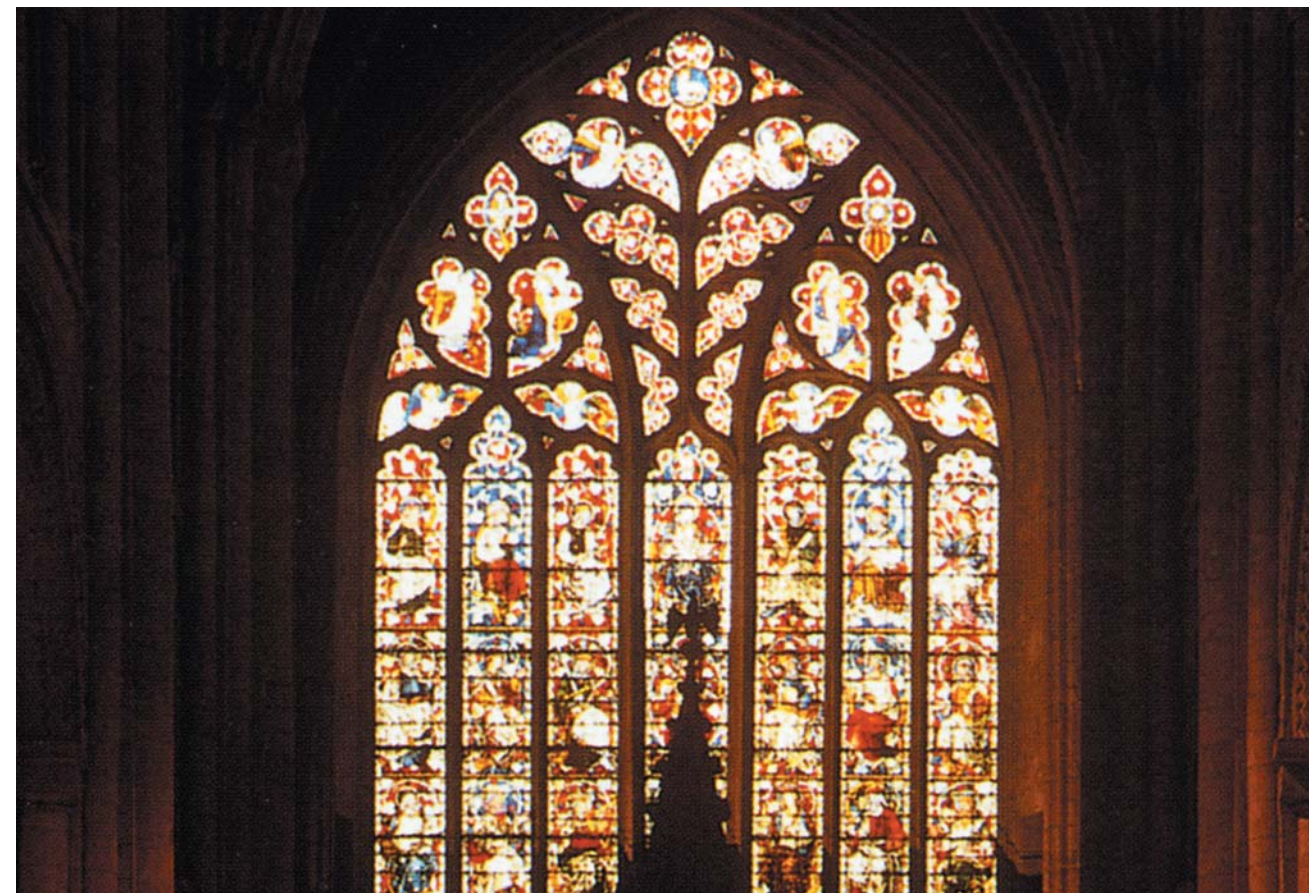
25. Otto von Simson. *La catedral gòtica. Los orígenes de la arquitectura gòtica y el concepto medieval de orden*. Madrid: Alianza Editorial, 1963, p. 76.

S'ha d'assenyalar que, a la catedral gòtica, la llum i l'harmonia no tant sols són imatges del cel i d'atributs simbòlics estètics. La metafísica medieval considerava que aquests símbols eren els principis que van generar i ordenar la creació, principis, però, que només eren presents en tota la seva puresa i claredat en les esferes celestials. A la catedral gòtica, la llum i l'harmonia tenen exactament aquesta mateixa funció de creació i d'ordre i Chartres ha estat el primer sistema arquitectònic en el qual es plasmen plenament aquests principis¹⁹. Pels teòlegs de Chartres, la idea del cosmos és una obra arquitectònica i Déu n'és l'arquitecte. Això té un significat especial, ja que suposa un doble acte de creació: la creació del caos i la creació del cosmos a partir del caos²⁰.

La metafísica de la llum va trobar un ressò més ortodox en les conviccions científiques i religioses de Robert Grosseteste, la figura més rellevant del segle XIII per a la història de la llum. Per ell, tota la creació material era llum condensada, tant sols un pol de l'acció creativa de Déu, el pol que conduïa a la creació sensual. Per a Grosseteste, el mandat diví "facis la llum" posseïa dos aspectes: l'un era el que es convertiria en la llum de la nostra experiència física, condensant-se fins arribar a les formes de la matèria i l'altre era el que es convertiria en la llum de la intel·ligència, materialitzada en les creacions purament espirituals i angelicals de Déu. En el comentari que va fer sobre els capítols inicials del Gènesi, especialment en els seus estudis detallats de les quatre obres principals del Pseudo-Dionís, Grosseteste revelava un interès profund en l'ordenació espiritual del cosmos i parlava d'un cosmos de llum, tot i que en un sentit de llum angelical²¹.

Al contrari del que deia Aristòtil, en proposar que en la llum s'hi podia veure la substància comuna a tot l'univers, Robert Grosseteste es va permetre de concebre el món creat com alguna cosa no tancada sinó infinita. Així doncs, si la llum podia haver sorgit també podia apagar-se i per tant, si el món podia haver-se originat un cert dia també podria acabar-se un cert dia²².

Per a la mentalitat occidental, les característiques reverberants de l'interior d'una catedral gòtica estan inextricablement vinculades amb un sentit profund del sagrat i tendeixen a evocar moltes associacions, tant en l'espai privat de la contemplació com en el més ampli reialme de l'inefable, és a dir, allò que no es pot expressar en paraules. Les catedrals, com la de Chartres, engloben conceptes que deriven del redescobriment de les obres dels antics grecs, especialment les de Plató i de Pitàgores i de les seves teories, sobre la correspondència entre el macrocosmos i el microcosmos, expressades en el llenguatge del número sagrat de la proporció i de l'harmonia, que es manifesten en la ciència del so i de la música. Aquests conceptes no es consideraven que fossin ni obra de l'home ni una simple funció de la pràctica arquitectònica, sinó que representaven els principis divins subjacents al propi univers²³.



Ara, ens desplaçarem al nord d'Anglaterra, a la catedral de Durham, un dels primers exemples d'arquitectura on va aparèixer la volta de creuer, sota el regnat de Guillem el Conqueridor en el segle XI²⁴ que va ser el primer rei de la dinastia normanda. Després de la primera missió de l'ordre del Cister a Anglaterra²⁵ que va deixar el testimoni dels seus arcs apuntats, la catedral acolliria les despulles de Sant Cutbert (mort el 697). Però no va ser fins el 1867, que es va construir el seu vitrall més simbòlic –el vitrall d'Isaïes (figura 96) el missatger de Déu (Isaïes 6.8)– i que, uns anys més tard, la catedral va ser declarada patrimoni de la humanitat.

Dins d'aquest marc d'història, de cultura, de religió i de turisme, s'hi ha anat desenvolupant, des de 1983, un programa d'artistes residents amb diferents encàrrecs artístics. Va ser el 1996 quan se li va encarregar un projecte a Bill Viola que consistia en la creació d'una projecció a gran escala per aquesta catedral. Tot i que els temes que Bill Viola tracta són universals, l'obra que hi va fer, *The Messenger* (1996), va sorgir com una obra per a un lloc específic. En aquesta obra, Viola va tenir en compte la manera en què els constructors de la catedral havien sabut connectar amb alguna cosa que anava a les arrels de les nostres experiències com a éssers

Figura 96.
Catedral de Durham
Vitrall de l'arbre d'Isaïes

Figura 97.
Bill Viola
Catedral de Durham
The Messenger
Instal·lació
1996

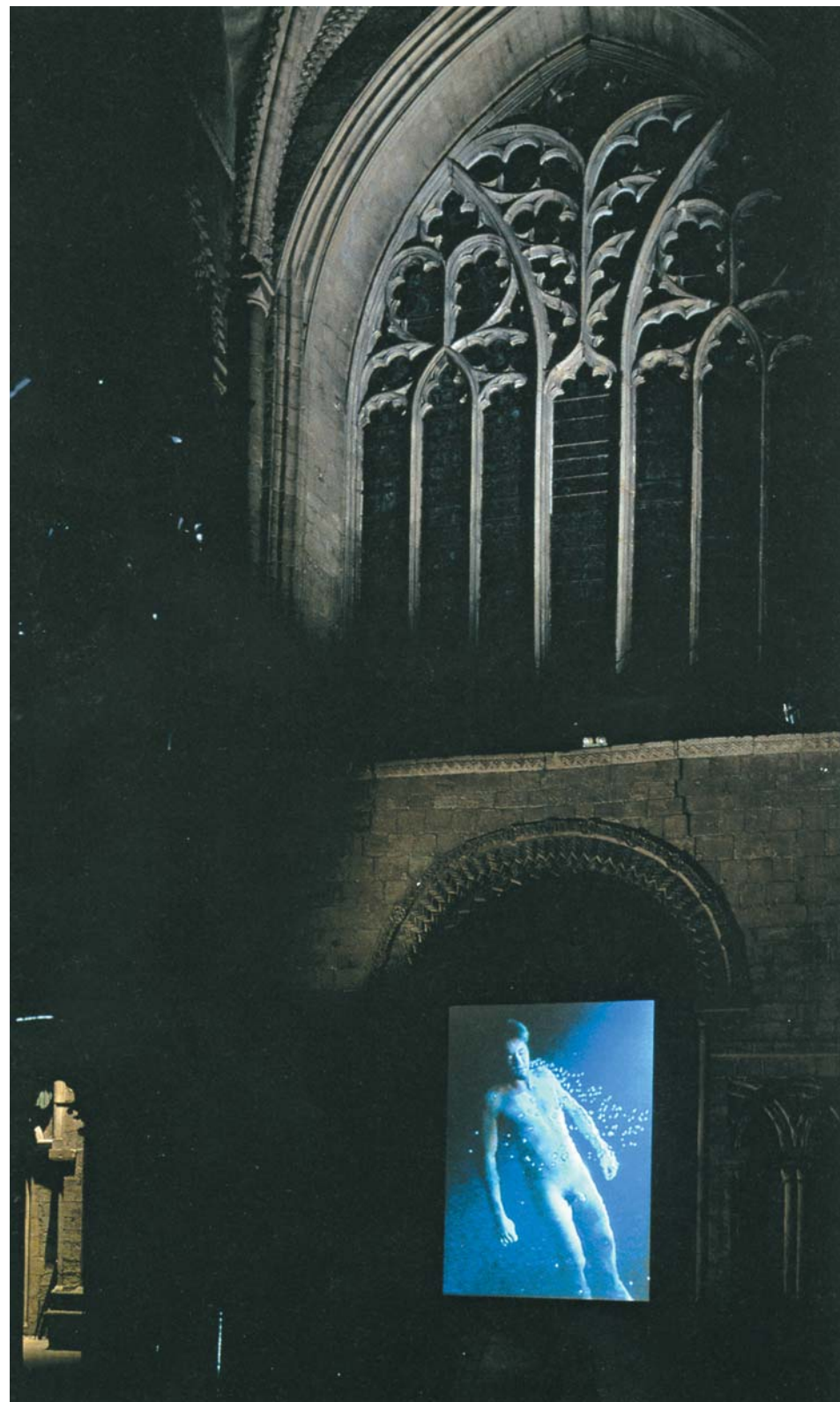


Figura 98.
Bill Viola
Catedral de Durham
The Messenger
Instal·lació
1996



humans. En el seu projecte, *The Messenger*, (figura 97) Bill Viola va voler comparar la seva experiència d'estar a la catedral amb algunes experiències del moviment de la natura. Recordo, explica Bill Hall, que era qui portava el seguiment de l'encàrrec, que Bill Viola comparava la catedral amb la visió d'una muntanya retallada a través dels núvols i explicava, que aquest era l'impacte que li havia produït²⁶. *The Messenger* és una obra d'art inspirada en la catedral, és una realització que suma la tecnologia medieval i la tecnologia de finals del segle xx. És una obra que pren posició dins de l'espai sagrat de l'edifici, amb la figura primigènia i misteriosa d'aquest missatger que ve a parlar-nos en el lloc extraordinari de la catedral de Durham²⁷.

The Messenger és un estat entre el cel i la terra²⁸. La imatge fonamental i elemental d'un cos submergit a l'aigua, emergint lentament cap a la llum i traient un alè de vida, és una imatge que parla poderosament del naixement i del renaiement de la vida, de la nova vida, de l'agonia i d'una nova ascensió (figura 98). La manera en què el cos es dissol en fragments de

26. Bill Hall <http://www.artschaplaincy.org.uk/commissions/messenger.html> Consultada el 31 07 2005.

27. David Jasper. "Screening Angels. The Messenger, Durham Cathedral, 1966", a: Chris Townsend, (ed). *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p.183.

28. John Walsh (ed.). "Emociones en tiempos extremos. El proyecto de las pasiones de Bill Viola", a: John Walsh (ed.). *Bill Viola. Las Pasiones*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación La Caixa, 2003, p.38.

llum quan se submergeix en les profunditats de l'aigua, parla de la creació. És la llum de l'aigua o la de l'espai? En qualsevol cas, tots dos són elements importants de la creació. Els fragments de llum s'agrupen com la pols, com en el Big-Bang, però Viola hi afegeix l'aigua i l'alè, és a dir l'esperit. Quan la figura trenca l'aigua hi veiem el naixement de la vida humana, és una metàfora molt potent²⁹. La pròpia catedral i la posició original de l'obra, a prop de la pila baptismal, establien un lligam específic entre l'obra i el sagrament cristià del baptisme amb els seus conceptes de naixement, mort i nova vida. Un crític va subratllar la proximitat de *The Messenger* a la rica i acolorida imatgeria del vitrall que hi havia a sobre d'aquesta obra. Aquest vitrall representa, els avant passats de Crist i està completada amb la imatge de l'anyell de Déu dins d'una aura de llum. L'anyell de Déu, que és el clímax d'una història de la religió, tot just a sota, Bill Viola sembla oferir-ne un inici.

L'obra de Viola és un intent de recuperar una emoció i una transcendència perdudes³⁰. Sembla ser que Viola intentava que *The Messenger* es veiés com una part del context de tota la catedral, que fos com un missatge o un àngel –que en definitiva ve a ser el mateix–. Un àngel que provenia del més enllà del temps i de l'espai, un fet mai entès del tot, com tampoc ho va ser el seu missatge particular. Probablement, aquesta era la qüestió: el missatge, un misteri. Però Bill Viola també volia recordar-nos, que no tan sols la seva instal·lació era un missatge, sinó, que també ho eren la catedral i l'evangeli, per quina proclamació havia estat construïda³¹. *The Messenger* és alguna cosa més que una simple obra d'art, perquè ha anat molt més enllà dels límits de l'escena contemporània de l'art. Però, quin és el missatge d'aquest home estrany i anònim?³².

Hi ha moltes respostes per *The Messenger*³³. En un escrit de 1989, Viola explicava que el lloc més important on la seva obra existia era en la ment de l'espectador que l'havia vist, segons ell, l'obra viu en la consciència d'aquell que la veu. L'art comença amb la retirada de l'artista i amb l'esforç, continua dient. Un esforç que Viola compara amb el “núvol del coneixement” o amb la “fosca nit de l'ànima” de la tradició mística. *The Messenger* és una obra que pertany al temps i per tant a la fe, que es podria definir com aquella, altra cosa que sentim darrera del vel de la vida quotidiana³⁴.

Els models arquetípics dels somnis, els cicles universals del temps i els processos de la vida, naixement i mort, han esdevingut temes recurrents en les instal·lacions i els vídeos de Bill Viola. La seva imatgeria procedeix de la vida contemporània, tot i que, també s'inspira en l'art d'èpoques anteriors. Bill Viola va visitar el museu del Prado el 1986 i explica que, per primera vegada, la pintura el va fer plorar i que va quedar fascinat davant de les “pantalles múltiples” que conformaven els políptics medievals³⁵.

Les pintures antigues, diu Bill Viola, van ser per mi tan sols el punt de partida. En realitat no he creat aquest nou tipus d'obra amb la intenció d'equiparar-la a les pintures dels mestres antics. No m'interessa apropiarme de res, ni tornar a representar-les. Volia introduir-me a l'interior d'aquells quadres, encarnar-los, habitar-los i sentir-los respirar, però tan sols tractava d'introduir-me en les seves dimensions espirituals, no en la seva forma visual. En general, el meu concepte consisteix en arribar a la font original de les meves emocions i a la naturalesa de la pròpia expressió emocional, continua dient. Durant la meva formació com a artista, en els anys 70, el museu era un lloc on no s'hi anava, una zona prohibida, malauradament, avui en dia, encara és així. Però, va ser a partir de la meva pròpia experiència vital que em vaig trobar completament dominat per aquesta poderosa força emocional i va ser molt més profunda que el simple sentimentalisme que ens havien ensenyat a evitar. Vaig tenir la impressió que si jo era un artista, necessitava comprendre millor tot això³⁶.

Una de les coses que més especialment em van atraure cap al vídeo, diu Bill Viola, era la portabilitat de la nova tecnologia. Podies endur-te-la per tot arreu, allà on qualsevol cosa podia succeir, fins i tot les coses que no desitjaves. Sempre he estat en contra de la idea d'escenificar alguna cosa a l'estudi, de crear una representació artificial i controlada del món. Volia sortir i tocar amb la meva càmera la realitat. Per mi la diferència entre la imatge de vídeo i la realitat, havia esdevingut l'aspecte més interessant d'aquesta nova tecnologia. Suposo que sempre he estat decidit a veure l'invisible, continua dient, però sense la utilització d'efectes especials. Molt aviat aquesta determinació, em va allunyar de l'electrònica i em va impulsar cap a coses com l'aigua, amb les seves propietats transformadores i reflectants i cap a la càmera lenta, amb el seu llenguatge subjectiu de la imatge. Tot això em va portar cap a diferents tipus de càmeres i sistemes de gravació, amb les seves propietats inherents i especials de so i d'artefactes visuals. Finalment però, quan estàs cercant el món invisible de les imatges interiors i rebutges abandonar la càmera com a eina bàsica, arribes a un punt en què has de crear físicament el lloc, perquè aquestes imatges puguin estar aquí a la terra. Necessites escenificar-les i és el que m'ha portat al món de la pintura. Un dels artistes que més em va atraure en estudiar els mestres antics va ser Giotto, sobretot la seva voluntat de continuar pintant la realitat divina, tot fent avançar alhora la forma artística. Giotto va crear obres que, des d'una perspectiva contemporània, tenen un aspecte molt semblant als decorats³⁷.

En una entrevista amb Jörg Zutter, Bill Viola explica que, als anys 70, quan residia a Itàlia, li agradava “sentir” la història de l'art, que la sentia viva a partir de les pàgines dels llibres i, de com se'n impregnava la seva pell. En aquesta mateixa entrevista, Viola comparava la funció de l'art clàssic del Renaixement amb la televisió contemporània, que considera

29. Bill Hall <http://www.artschaplaincy.org.uk/commissions/messenger.html> Consultada el 31 07 2005.

30. John Walsh (ed.). *Bill Viola. Las Pasiones*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación La Caixa, 2003, p. 10.

31. I. Corintis 1:23.

32. David Jasper. “Screening Angels. The Messenger, Durham Cathedral, 1966”, a: Chris Townsend, (ed). *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames and Hudson, 2004, pp.193-194.

33. <http://www.artschaplaincy.org.uk/commissions/messenger.html> Consultada el 31 07 2005.

34. David Morgan. “Spirit and Medium. The Video Art of Bill Viola”, a: Chris Townsend, (ed). *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 101.

35. John Walsh (ed). “Emociones en tiempos extremos. El proyecto de las pasiones de Bill Viola”, a: John Walsh (ed.). *Bill Viola. Las Pasiones*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación La Caixa, 2003, p. 17.

36. Conversa entre Hans Belting i Bill Viola el 28 de juny de 2002 a: John Walsh (ed.). *Bill Viola. Las Pasiones*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación La Caixa, 2003, pp. 161-162.

37. Conversa entre Hans Belting i Bill Viola el 28 de juny de 2002 a: John Walsh (ed.). *Bill Viola. Las Pasiones*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación La Caixa, 2003, p.181.

Figura 99.
Mark Rothko
Sense Títol
1950



que ha estat dissenyada per comunicar, “directament a les masses il·litrades, històries ben conegudes i en espais públics ben visibles”. Mentre estava a Itàlia, Viola també va enregistrar la ressonància de l’espai eclesial: el murmuri secret de les paraules que reverberen com un ressò i que, segons Viola, tenen traces tant de la catedral com del món dels esperits³⁸.

Bill Viola també explica que els pintors barrocs de l’Espanya del segle XVII, com Zurbarán i El Greco, tractaven de pintar l’invisible i que Alberti, en els inicis del Renaixement, havia afirmat amb gran claredat que la pintura no era adient per retratar coses que l’ull no pogués veure. L’afirmació d’Alberti va ser molt significativa a la seva època, ja que els esquemes medievals, basats en els models d’una realitat espiritual invisible, estaven sent suplantats per nous sistemes tècnics, fonamentats en l’òptica i en la visió. A l’Espanya d’aquesta època, explica Viola, es pot veure una interessant progressió històrica: els quadres anteriors mostren àngels i éssers sagrats dins d’un marc, en una mena de finestra normalment definida per un remolí de núvols o pels raigs de llum que són típics del cel dramàtic de tempesta³⁹.

Com en la majoria de les obres d’art importants, l’obra de Viola se centra en el profund misteri de la pròpia creació, sota el poder coercitiu que s’amaga en les tradicions de la mimesi i de la representació. De la mateixa manera que d’altres pensadors, pròxims a Bill Viola, com Michel Foucault i Jacques Derrida, Viola observa que “Avui la nostra comunicació depèn massa sovint de la representació o de la demostració, abans que de l’energia de la creació de l’univers”. L’energia emergeix en l’art de Viola d’una manera gairebé litúrgica, a través d’imatges visuals, del so, del moviment, i de diferents experiències del pas del temps. La tecnologia del vídeo, explica Viola, em permet expressar moviments sacramentals en encreuaments d’espai i de temps. Uns moments d’eternitat en els que el nostre ésser va simultàniament retardat i accelerat, uns moments que porten a l’absurd les versions literals que acusen a *The Messenger* d’obscuritat. L’espai venerable de la catedral de Durham abraça l’art amb una hospitalitat que sembla que els nostres teòlegs i moralistes establerts, tot just comencen a reconèixer, tot i que no a entendre⁴⁰. L’obra de Viola planteja que els éssers humans són probablement més grans, més assenyats i més tranquils que les seves pròpies innovacions tecnològiques o els moviments artístics que se’n puguin derivar i que, en realitat, hem canviat molt menys del que ens imaginem⁴¹.

En aquesta etapa, aquest recorregut de les representacions de l’atmosfera del celestial segueix la recerca romàntica d’un art que va ser capaç d’expressar les sensacions d’un misteri sobrecolidor. Un art que va ressuscitar amb nou vigor, després de la segona guerra mundial, com va ser el de Mark Rothko, amb explícites connotacions religioses⁴². Mark Rothko va

38. Jean Wainwright. “Telling Times. Re-visiting the Greeting”, a: Chris Townsend, (ed). *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 116.

39. Conversa entre Hans Belting i Bill Viola el 28 de juny de 2002 a: John Walsh (ed.). *Bill Viola. Las Pasiones*. Catàleg d’exposició. Madrid: Fundación La Caixa, 2003, pp.182-183.

40. David Jasper. “Screening Angels. The Messenger, Durham Cathedral, 1966”, a: Chris Townsend, (ed). *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p.188.

41. Chris Townsend, (ed). *The Art of Bill Viola*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 11.

42. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 225

ser una de les principals figures del grup de pintors de “camps de colors”, *color-field*, (figura 99) una mena de branca de l'expressionisme abstracte, en la que Mark Rothko va ser el pintor més celebrat i el més representatiu⁴³.

L'encreuament d'influències que van revertir en la formació de Mark Rothko, van afavorir la “nuesa” de les seves pintures que ben aviat va convertir en *elecció artística*. Els paisatges de l'Amèrica buida –recordem les fotografies de Misrach– el van estimular, de la mateixa manera que a les avantguardes europees. En les pintures de Markus Rothkowitz –Mark Rothko– (1903-1970) nat a Rússia i de família jueva, s'hi pot descobrir la nuesa dels signes de la tradició hebraica i l'austera profunditat de la icona⁴⁴. La seva pintura és una recerca de la revelació, mitjançant la llum i la densitat mundana de la matèria que renuncia expressament al cel mític del més enllà, amb el convenciment que la revelació només es pot comprendre a través de l'encarnació material i cromàtica que l'art de la pintura fa possible⁴⁵.

Mark Rothko va perfeccionar una tècnica de pintar que li va permetre de saturar la fibra de les seves teles de manera que el pigment i la tela esdevenien una sola cosa. Aplicava moltes tintades o capes primes de pintura, una sobre l'altre, que sovint permetien que alguns dels colors de les capes de base del fons aparegués en el pigment superior. Rothko va aconseguir l'efecte d'una font de llum amagada, comparable a una qualitat de llum interior, que semblava sorgir del cor mateix de l'obra, una qualitat que recorda la llum palpable i espiritual de les pintures de Rembrandt, artista que admirava molt. Rothko sovint reforçava aquest efecte mitjançant l'adició de fibres d'un altre color en els seus rectangles o al voltant dels marcs⁴⁶.

El 1940 abans del seu període automàtic Rothko va estudiar els mites grecoromans. Segons ell, els mites de l'antiguitat eren portadors d'un contingut humà nou: vehiculaven els símbols cíclics, temporals i tràgics que expressaven les pors de l'home i els seus instints de depredador⁴⁷. Cap als inicis dels anys 50, Rothko havia arribat al format pictòric que li havia de servir fins al final de la seva carrera. Veia els seus núvols de colors com actors abstractes, actors d'una conducta tràgica i etèria que, en cert sentit, esdevenien substituïts de la figura, tot i que les associacions amb el paisatge també hi eren presents⁴⁸. Encara que les seves pintures anessin de la metamorfosi a la transfiguració, Mark Rothko va negar obstinadament que representessin una mena d'èxtasi. Com molts artistes de l'època moderna, no podia fer ús ni dels àngels ni dels homes i sentia que l'ordre angelical ja no estava disponible⁴⁹.

Mark Rothko mantenia una postura apassionadament anticulturalista i antihedonista. “No m'interessen les relacions de color o de forma o de

qualsevol altra cosa, deia. Tan sols m'interessa expressar les emocions humanes fonamentals com la tragèdia, l'èxtasi o la melancolia i el fet que moltes persones s'emocionin i plorin davant dels meus quadres demostra que em puc comunicar amb aquestes emocions humanes bàsiques. Les persones que ploren davant de les meves pintures, estan tenint les mateixes experiències religioses que jo tenia quan les vaig pintar”⁵⁰. Rothko desitjava evocar el sentiment de respecte reverent, temor o sagrada presència, que sempre ha estat associat amb la figura humana en l'art, un sentiment que pensava que s'havia perdut en el Renaixement. Ell volia fer-ho d'una manera abstracta: “Sense monstres ni déus. Per mi, deia, l'art no pot interpretar el nostre drama, els moments més profunds de l'art sempre han expressat aquesta frustració”⁵¹.

Afortunadament, l'experiència religiosa implícita en l'art de Mark Rothko, per utilitzar la seva pròpia frase, va quedar, al final de la seva vida, magníficament explicitada en el projecte concebut i després realitzat per a uns mecenes particulars, el senyor John de Mènil i la seva muller, que van saber reconèixer en l'art de Rothko que l'expressió d'experiències anava més enllà de l'estètic. Va ser després d'haver vist les fosques i melangioses pintures de l'artista de 1964, unes pintures que van considerar una solució poc adient per a l'encàrrec que li havien fet, –unes teles decoratives per l'elegant restaurant de Nova York *The Four Seasons*– que els senyors de Mènil van tenir la idea de construir una capella a Houston i que van pensar que un grup de quadres de Rothko hi podrien funcionar de manera gairebé religiosa. Van pensar que a la capella, la pintura de Mark Rothko podria inspirar aquella meditació que els rituals i imatges religioses convencionals són cada vegada menys capaces de suscitar. John de Mènil i la seva dona estaven convençuts que podrien funcionar adequadament dins de les necessitats iconogràfiques d'una església o d'una sinagoga, el que no deixa de ser un tribut a l'originalitat de Rothko i a la seva manera d'expressar experiències espirituals, sense recórrer a una iconografia religiosa heretada.

De la mateixa manera que no haguessin estat mai acceptats, per una església, els paisatges gairebé religiosos d'un Caspar David Friedrich, d'un Vincent Van Gogh o d'un Piet Mondrian, era lògic doncs, donat el caràcter específicament no religiós de l'obra de Rothko, que els quadres encarregats pels de Mènil, fossin acollits finalment per una capella profana, no sacra. A la inauguració del que avui s'anomena “la capella de Rothko”, va assistir-hi una àmplia representació ecumènica, una gran varietat de dirigents religiosos de diferents confessions occidentals i orientals. A la cerimònia de dedicació, el 27 de febrer de 1971, hi van assistir el president de la conferència central de rabins, un imam representant de l'Islam, bisbes protestants, un bisbe de l'església ortodoxa grega i un cardenal catòlic com a ambaixador personal del Papa. Més tard, a un nivell menys oficial, també van haver-hi visitants de la fe budista Zen que van trobar l'estrany

43. Daniel Wheeler. *Art Since Mid Century. 1945 to the present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, pp. 46-48.

44. Rafael Argullol. “De la quinta del sordo a la Capella Octogonal”, a: *Mark Rothko*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2000, p. 48.

45. Amador Vega. “Sacrifici i creació en la pintura de Mark Rothko. Els anys de transició”, a: *Mark Rothko*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2000, p. 61.

46. Diane Waldman. *Mark Rothko, 1903-1970. A Retrospective*. Catàleg d'exposició. Nova York: Harry N. Abrams / The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1978, pp. 61-62.

47. L'interès de Rothko per un contingut tràgic el portaria ràpidament cap a l'existencialisme. En el seu article “Possibilities 1” combina les idees de Nietzsche i de Kierkegaard, dos precursors de l'existencialisme. Veure: Irving Sandler. *Le triomphe de l'art américain*. París: Editions Carré, 1990, vol 1, p. 168.

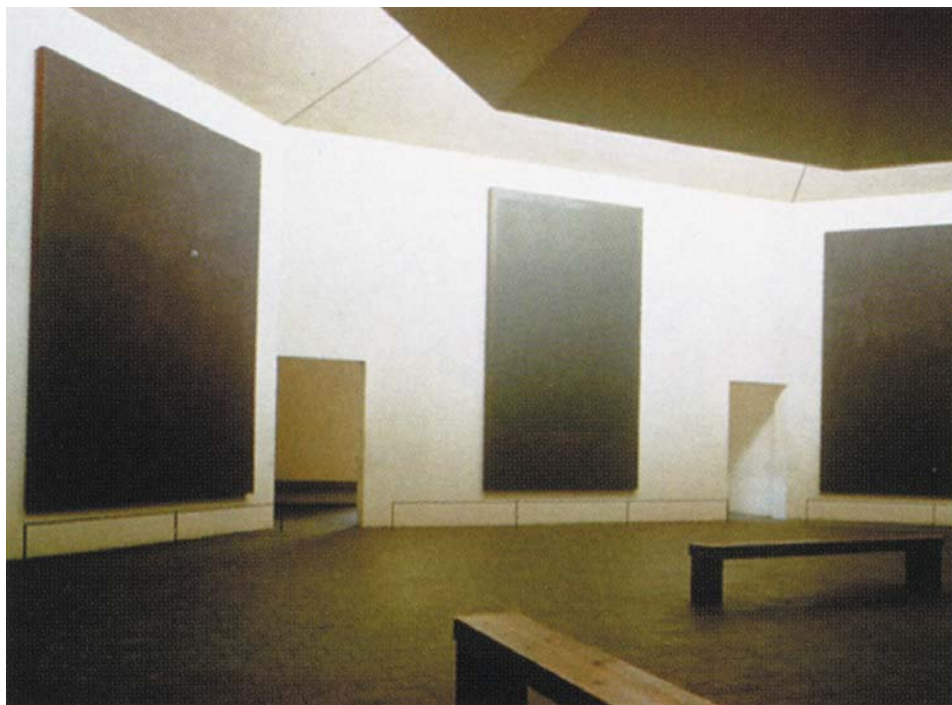
48. David Hopkins. *After Modern Art. 1945-2000*. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 2000, p. 23.

49. Dore Ashton. *About Rothko*. Nova York: Da Capo Press, 1996. (primera edició 1983), pp. 3-5.

50. Cfr. Selden Rodman. *Conversations with Artists*. Nova York, 1957, pp. 93-94. Citat a: Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 243.

51. Robert Hughes. *A toda crítica. Ensayo sobre arte y artistas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992, pp. 279-280.

Figura 100.
Mark Rothko
Capella Rothko
Houston
inaugurada 1971



silenci i misteri de la capella, propicis per a la pràctica de la meditació transcendental⁵².

La *Capella Octogonal de Houston* (figura 100) va ser dissenyada per l'arquitecte Philip Johnson i va ser concebuda com un espai interconfessional. A les vuit parets de la capella, els murals estan conformats per tres tríptics i cinc plafons individuals. Sota la tènue llum zenital hi predominen el gris fosc, el marró i, sobretot, el negre que s'estén per la major part dels rectangles. Mark Rothko havia pintat els murals entre 1964 i el 1967 i la inauguració va tenir lloc un any després de suïcidar-se. Rothko, en referir-s'hi havia confessat de forma lapidària: "Sempre he buscat alguna cosa més"⁵³. En les pintures de Rothko les relacions de color, tal com interaccionen dins del rectangle i dins l'espai de la capella, estableixen un subtil procés rítmic i esdevenen alhora un focus per a les meditacions de l'espectador i una pantalla davant del misteri⁵⁴.

En el món modern, la idea d'una capella que expressés alguna mena d'experiència religiosa universal, sense subscriure una fe específica, era un somni que havia nascut amb els romàntics. *La capella de Rothko* perpetua les dificultats romàntiques d'aportar una experiència religiosa autèntica al món contemporani del dubte, tant en termes arquitectònics com pictòrics. Robert Rosenblum, el nostre guia, al·ludint a tradicions religioses moribundes, explica que la planta octogonal de l'edifici, projectada per Philip Johnson i després alterada per Eugène Aubry, evoca la forma d'un

52. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 244.

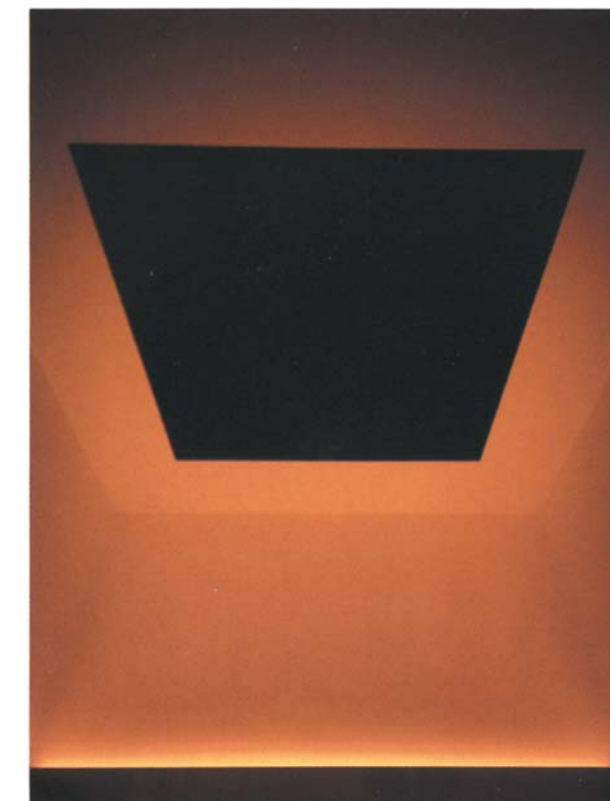
53. Rafael Argullol. "De la quinta del sordo a la Capella Octogonal", a: *Mark Rothko*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2000, p. 47.

54. Edward Lucie-Smith. *Moviments in Art Since 1945*. Londres: Thames and Hudson, 1987, p. 42.

Figura 101.
James Turrell
Skyspace
1993



Figura 102.
James Turrell
Meeting
1980
Llum de tungstè i cel obert



baptisteri cristià semblant al de *Torcello*, del segle XI i que, els quadres de Mark Rothko recorden el format religiós tradicional del tríptic. També Robert Rosenblum fa una reflexió sobre si les analogies de la forma i del sentiment entre el *Monjo caputxí a la vora del mar* de Caspar David Friedrich i les pintures de Mark Rothko són simplement accidentals o impliquen una continuïtat històrica que les enllaça. Potser s'hi podria afegir que l'obra de Rothko i la seva culminació en la capella de Houston, no és sinó la resposta més recent al dilema al que es van enfrontar tant Caspar David Friedrich com d'altres romàntics nòrdics, ara ja fa més de dos segles i que, de la mateixa manera que les obres inquietes i inquietants dels artistes dels segles XIX i XX, els quadres de Rothko cerquen el sagrat en un món profà⁵⁵.

En aquest encreuament entre el medieval, el romanticisme i la contemporaneïtat apareix amb força en el camí, les visions de la llum James Turrell, un artista que ja hem visitat. Aquí ho farem des de la seva aproximació al celestial i a la tradició a través d'una de les seves presentacions.

Aristòtil en el seu petit tractat monogràfic sobre el cel va escriure: "El cel ho abraça tot, no hi ha ni llocs ni buit ni temps fora del cel. El cel ens ha

vist néixer, però no ha nascut mai. Anirà passant el temps i, sempre ens veurà morir aquest cel no engendrat, incorruptible i inalterable. Quan mirem cap al blau, d'aquest lloc de llocs que és el cel, veiem que el seu color no és reproduïble pels pigments del pintor, que és un color que mai canvia, que no envella i, que sempre ha estat igual des del principi del temps i que encara ara, en el present, tot i que aquest color no és senzill, viu la seva vida, respira, té les seves lleis i els seus símptomes estranys, tant de dia com de nit". Ara però, existeixen uns espais específics, fets per a James Turrell, que són receptacles d'aquest color mestre del cel. S'anomenen *Skyspaces* (figura 101) i van ser construïts al començament dels anys 70. El que hi veiem és una distància magistral, el cel, que sempre està prou lluny i que mai ens acosta cap als seus detalls ni a la intimitat de la seva textura, un cel que envaeix totalment l'obra i ens toca. El que veiem penja literalment sobre nostre i ens mira, en realitat, aquestes obres no són més que òculs arquitectònics⁵⁶.

L'obra de James Turrell està arrelada al seu univers personal: La seva infància en les reunions de meditació personal, "donant la benvinguda a la llum" a la sala de la "Societat d'Amics" quàquera, les lliçons de la seva mare als indis, la presó arran de la guerra del Vietnam, les seves relacions amb Douglas Wheeler, Coplans i d'altres artistes californians de la Costa

55. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 247.

56. Georges Didi-Huberman. "The Fable of the Place" a: Peter Noever (ed). *James Turrell, the Other Horizon*. Viena: MAK / Kantz, 1999, p. 51.

57. James Turrell. Cfr. Jane Livingston. *Art & Technology: A Report on the Art & Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967-1971*. Catàleg d'exposició. Maurice Tuchman ed. Los Angeles. Los Angeles County Museum of Art, Nova York: Viking Press, 1971, p. 131. Citat a: Craig Adcock. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Angeles i Oxford: University of California Press, 1990, p. 208.

58. James Turrell, a: Jan Butterfield. *The Art of Light + Space*. Nova York: Abbeville, 1993, p. 68.

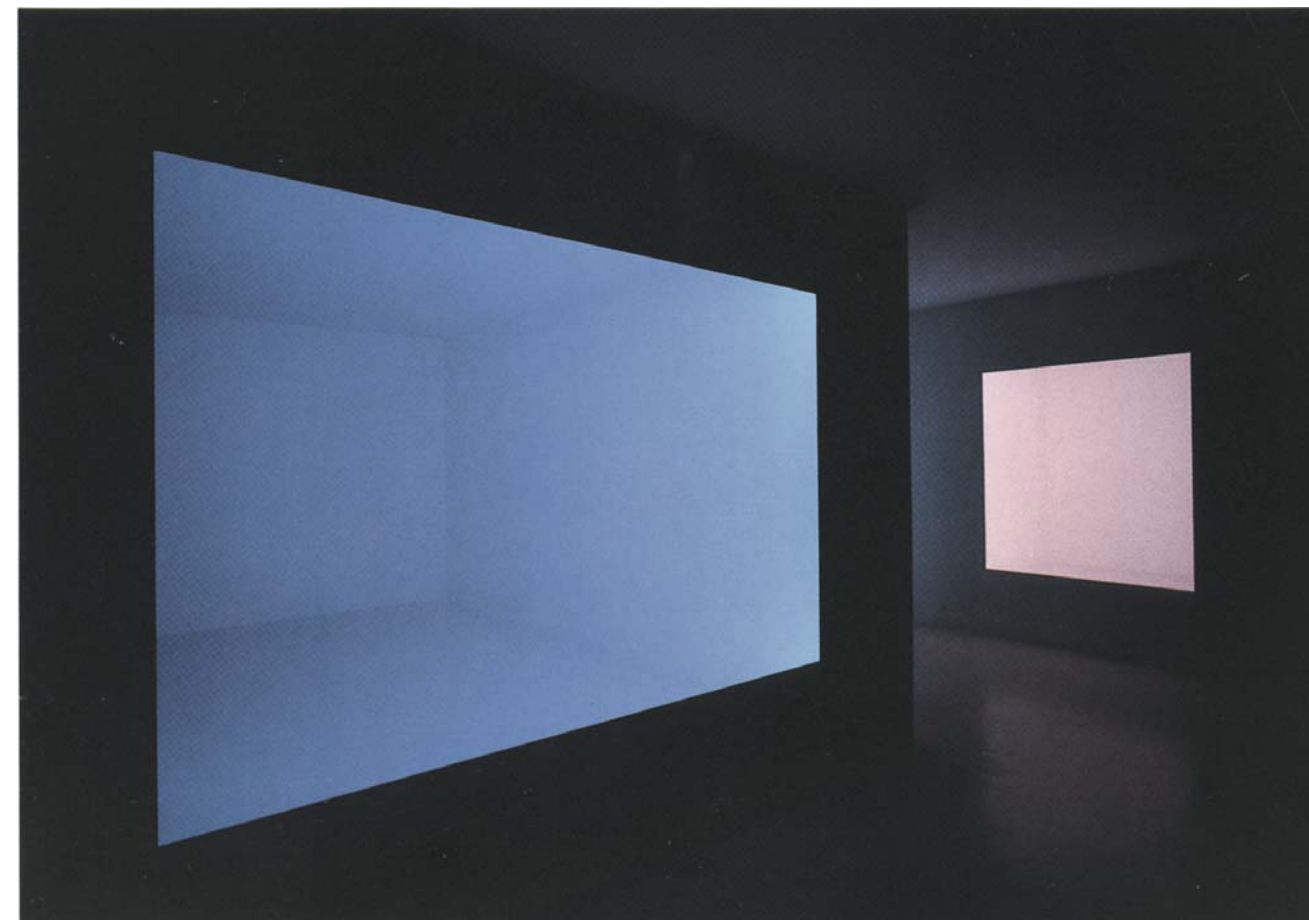
59. Richard Bright. *James Turrell. Eclipse*. Londres: Michael Hue-Williams Fine Art / Hatje Cantz Publishers, 1999, pp. 9-10.

60. Ana María Torres. *James Turrell*. Catàleg d'exposició. València: IVAM / Generalitat Valenciana, 2004, p. 57.

Oest americana vinculats al minimalisme, la seva passió per volar i pels avions, el seu ranxo d'Arizona i el seu refugi irlandès. Turrell va cursar estudis de matemàtiques i de psicologia de la percepció, i més tard, va estudiar un curs de postgrau de teoria i història de l'art a Irvine, on va conèixer a John Coplans, amb qui discutia les idees. Però, el que realment va ser l'origen de la sèrie d'obres anomenades *Skyspaces* va ser la seva participació en el programa *Art & Technology*, un programa de col·laboració entre artistes, científics i psicòlegs basat en l'efecte de la llum sobre els astronautes en les seves passejades per l'espai.

En les imatges de llum de les seves obres, James Turrell crea una qualitat de "pensament sense paraules". Aquest desig de fer un plantejament no verbal no és del tot aliè al Zen i a la seva recerca intuïtiva de la veritat mitjançant la meditació. A les instal·lacions de Turrell el control de la llum ha estat pensat, no tan sols en termes de provocar la percepció, sinó també de provocar un "acte de reflexió" al voltant de la percepció de l'art visible, tal com ell mateix ho assenyala⁵⁷. L'obra de Turrell és difícil de reproduir i d'explicar, perquè és enormement canviant, per la interacció que fa entre la llum artificial i la llum natural i, pel caràcter íntim i personal de la seva percepció. Es tracta d'una obra que, a més d'explicar-nos una nova forma de realitat, ens dona claus sobre nosaltres mateixos. En les obres de James Turrell la llum apareix com a generadora d'espai. Temps i espai es fonen, són una imatge perfecta sense objecte, sense contingut, sense cap altra referència que elles mateixes, són el buit lluminós, el buit absolut, sense contingut, tan sols ple de llum, una autèntica imatge de plenitud absoluta. "La millor màgia és la que és real. M'interessa treballar en la direcció d'aquest poder"⁵⁸. Aquestes són paraules de James Turrell que reflecteixen bé les bases del seu treball.

"Estic assegut sol, sobre un llarg banc de fusta que recorre les parets de la sala. Estic mirant el sostre, però el sostre no hi és: té un forat, una obertura rectangular completament oberta al cel. Sé que és una obertura, perquè sé la seva història. Sóc en un espai construït, en una instal·lació que es titula *Meeting*, (figura 102) de l'artista James Turrell. Conec la seva relació amb la història de l'artista i del seu lloc dins la història de l'art, sé totes aquestes coses, perquè les he après. Però en aquest espai tancat, el que veig, el que sento i el que he après se separen. El cel no és a fora, sinó al sostre. El puc veure i, puc acostar-m'hi i tocar-lo. Flota sobre meu, sembla bidimensional, sembla com una pintura plana suspesa. Però aquí no es tracta d'una discussió, ni d'una mera impressió, és una presència física. És sòlida. M'adono d'un imperceptible canvi en el color del cel. El temps sembla transcórrer lentament. És un ocell el que creua la meua visió o un avió que vola molt alt? Tan sols me'n adono del pensament que passa, de les paraules després de l'esdeveniment. Els pensaments, de la mateixa manera que les paraules no semblen que s'ajuntin. Les al·lucinacions, la imaginació i la visió real, pel que fa al cervell, són essencialment



la mateixa cosa. Construeixo així la meua experiència? Són innocents els meus ulls? Què estic mirant realment, el cel o la meua pròpia visió?"⁵⁹.

Els *Skyspaces* configurats per obres com *Meeting* de James Turrell, permeten que cada espectador senti ell mateix la bellesa de la pura observació. Anna Maria Torres explica, en el catàleg de l'IVAM, una sensació semblant davant d'aquesta obra: "Durant una hora vàrem seure tranquil·lament sense necessitat de saber res abans. Vàrem entrar i seure, tenint-ho tot a la vista: una sala poc il·luminada amb una gran obertura al cel. Aquí no hi ha trampes. Aquí tan sols s'ha d'experimentar l'obra, lentament en el temps. La ment comença a divagar. De sobte es nota alguna cosa: el cel, abans distant, sembla ara molt pròxim, en el mateix pla que el sostre. L'obertura ha esdevingut un panell blau brillant. El mateix "blau brillant intens", "sòlid" i "elèctric", que vàrem veure una vegada, el cel emmarcat en parets de color taronja brillant"⁶⁰.

James Turrell explica que el nostre sentit de la llum és exquisit i que ens permet veure la llum del cel de la nit quan plou i l'espectre del color que

Figura 103.
James Turrell
Orca and Kono
1984

61. James Turrell, entrevistat per Richard Andrews a: *James Turrell. Four Installations*. Laura J. Millin ed. Seattle: Real Comet Press, 1982, p. 10. Citat per: Richard Andrews: "The Light Passing" a: *James Turrell. Sensing Space*. Catàleg d'exposició. Seattle: Henry Art Gallery / University of Washington, 1992, p. 9.

62. Julia Brown. "Interview with James Turrell". Julia Brown ed. *Occluded Front: James Turrell*. Los Angeles: Lapis Press i The Museum of Contemporary Art, p. 23. Citat a: Alessandra Ponte, "La casa de llum i l'entropia: habitar el desert americà", a: AA. VV. *Natures. Una travessa per l'art contemporani*. Barcelona: Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p. 99. El títol original d'aquest capítol és "The House of Life and Entropy: Inhabiting the American Desert", publicat originalment a la revista *Assemblage*, núm. 30, 1996.

63. James Turrell, a: Julia Brown, (ed.) *Occluded Front*. Los Angeles: The Lapis Press, 1985, p. 46. Citat a: Arthur Zajonc. *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*. Buenos Aires, Mexico i Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995, pp. 315-316.

64. Oliver Wick a: *James Turrell, Long Green*. Zurich: Turske i Turske, 1991, p. 121 i 122. Citat a: Jan Butterfield. *The Art of Light + Space*. Nova York: Abbeville, 1993 p. 82

65. *James Turrell: Sensing Space*. Catàleg d'exposició. Seattle: Henry Art Gallery / University of Washington, 1992, p. 41.

66. Arthur Zajonc. *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*. Buenos Aires, Mexico i Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995, p. 316.

hi ha en una gota d'aigua. La vista ens dona accés a imatges tan infinites com el cosmos o tant petites com l'estructura molecular i, fins i tot, tant central com és el sentit de la vista respecte de les nostres habilitats, per entendre el nostre entorn. No ens parem a pensar en l'acte de veure, de la mateixa manera que no ho fem en el de respirar. Tan automàtic com el moviment d'inspirar i expirar, també ho és la nostra mirada processant, advertint, oblidant, concentrant⁶¹. L'obra que jo faig és llum i percepció, continua dient James Turrell, una obra que no tan sols té relació amb aquests temes, sinó que els aborda de manera directa i tracta del fet de veure i de percebre. La meua obra, diu, és sobre la llum que és present, en la situació en què et trobes i no sobre el registre de la llum o d'una experiència de visió en qualsevol situació⁶². La llum no revela res, és la revelació mateixa i com en els escrits mitjvals, hem d'aferrar-nos a la llum no als subjectes que il·lumina. Necessitem temps per treballar amb la llum, per viure amb ella, per pensar amb ella i per poder veure a través d'ella. M'interessa la llum invisible, la llum que tant sols percep la ment, la llum que no es pot velar amb la intervenció dels sentits, vull abocar-me cap a la llum que veiem en els somnis⁶³.

James Turrell creu en la necessitat de reflexionar en les diferents menes de sensibilitats o dimensions espirituals més enllà de nosaltres, tot i que per ell, és vital d'allunyar-les del vocabulari de la religió. Es pot posar la semàntica i fins i tot una mena de personatge acapellanat entre tu i una experiència, explica, però això significa descobrir que la teva experiència ha de passar a través d'aquestes interpretacions. És quelcom que –ni com a quàquer ni com a artista– no m'interessa. No m'interessen les experiències que acaben referint-se a la religió, aquest lloc de pensament que ha estat vinculat a l'art des de que existeix. Per exemple, quan entres a una catedral, l'experiència de l'espai i de la llum és molt més eficaç per a generar el temor que qualsevol discurs retòric dels capellans. Potser la música s'aproxima més a aquesta sensació, perquè el so té aquest mateix efecte directe sobre nosaltres i perquè aquest ha estat l'objectiu dels artistes i dels compositors durant segles. He triat ser part d'aquesta tradició, en tant que no puc interessar-me en fer coses vagues. Vull tenir una experiència realment directa amb la llum per poder-ne parlar en un llenguatge directe sense cap mena de significat amagat⁶⁴.

En una entrevista el mes de març de 1982, quan Richard Andrews li va preguntar a James Turrell si treballava amb esdeveniments celestes, Turrell va respondre: celestials si us plau⁶⁵. Turrell intueix el misteri del poder insubstancial de la llum i modela formes artístiques amb aquesta energia, convertint el reialme de l'invisible en espai visible. La llum, diu, "sembla intangible, però se sent físicament. Sovint la gent estén les mans per tocar-la (figura 103) . Les meves obres són sobre la llum en el sentit de què hi és present de manera concreta. L'obra està feta de llum. No és sobre la llum, ni sobre el seu enregistrament, és llum⁶⁶.

La recerca de James Turrell, sobre la llum pura, també es relaciona amb la voluntat reductiva de l'art contemporani però va més enllà, cap a les àrees de l'experiència sensual sense condicions⁶⁷. La seva recerca és comparable a la d'Ad Reinhardt⁶⁸ quan deixava enrera el convencionalisme residual de la tela buida de l'expressionisme abstracte. De la mateixa manera que a les pintures negres d'Ad Reinhardt, el buit de les imatges de llum de James Turrell acaba sent una part important de la seva energia. Una de les principals característiques de les obres de James Turrell, que també comparteix amb Ad Reinhardt, és el fet que es necessita temps per veure-les. Són obres d'extrema reducció i d'una bellesa que tan sols es revela, després d'un període d'observació atenta. Tant les obres de James Turrell com les d'Ad Reinhardt són obres que només es poden experimentar de manera directa⁶⁹.

En aquesta ziga-zaga del viatge, ara, des de l'Amèrica de James Turrell, ens n'anem cap al Japó de naixement, del fotògraf Hiroshi Sugimoto, quina obra també visitarem. En un dels catàlegs de la seva obra, Sugimoto explica que en l'art occidental la bellesa va unida a la llum i que, en canvi, en l'estètica tradicional japonesa l'essencial és saber captar l'enigma de l'obra⁷⁰. En aquest camí, entre Orient i Occident, per l'artista japonès Hiroshi Sugimoto, el concepte de bellesa no és una substància, sinó un joc de claroscurs produït per la juxtaposició de diferents estratificacions i modulacions d'ombres. Hiroshi Sugimoto (1948), expressa aquest contrast en les seves fotografies. Les composicions precises de les seves fotografies, porten cap a una nova mena de fotògraf, una mena de criatura híbrida, part màquina i part humana, que posseeix la capacitat especial de separar el que és viu de l'inanimat. Com si fos l'obra d'un investigador metafísic, el seu art no tracta de portar la mort a la vida sinó d'intervenir-hi, sovint amb un toc enigmàtic, de manera que cadascuna de les seves imatges ens descobreixen la presència transformadora d'un ésser humà, d'un testimoni mig humà⁷¹.

Hiroshi Sugimoto va crear la frase "temps exposat" per caracteritzar el conjunt de la seva producció artística⁷². Per ell el temps és un concepte molt abstracte, creu que el sentit del temps es va anar desenvolupant en els humans en el mateix moment que el llenguatge. La gent, diu, es va anar interessant pel temps quan el cervell va desenvolupar la memòria⁷³. Una fotografia tan sols *captura* un instant d'un continu, explica, tot just s'acaba de fer ja està "caducada". Una imatge tan aviat es pot referir a un punt de l'espai com a un altre temps⁷⁴.

Els *Seascapes* –marines- (figura 104) de Hiroshi Sugimoto, són fruit de la seva preocupació sobre el temps i sobre el pas del temps. Sugimoto no tracta de fixar una imatge, sinó un espai de temps, potser minuts o fins i tot hores com és el cas de les imatges nocturnes. Són imatges de la contemplació i sobre la contemplació, que esdevenen potents objectes de

67. Ad Reinhardt, Barbara Rose (ed.) *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Nova York: Viking Press, Documents of 20th. Century Art, 1975, pp. 82-83. Citat a: Craig Adcock. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley. Los Angeles i Oxford: University of California Press, 1990, p. 209.

68. Veure: T. J. Clark. "Clement Greenberg's Theory of Art", a: *Critical Inquiry* 9. Setembre de 1982, p. 154-156. Reimprès dins de Francis Frascina (ed.). *Pollock and After: the Critical Debate*. Nova York: Harper & Row, Icon Editions, 1985, pp. 60 a 62. Citat a: Craig Adcock. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Angeles i Oxford: University of California Press, 1990, p. 209.

69. Richard Andrews. *James Turrell: Sensing Space*. Catàleg d'exposició. Seattle: Henry Art Gallery / University of Washington, 1992, pp. 10-15.

70. *Sugimoto*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundació La Caixa 1998, p. 9.

71. Ralph Rugoff. "Half Dead", a: *Parkett* núm. 46, 1996, pp. 132-136.

72. John Yau. "Hiroshi Sugimoto: No Such Thing as Time" a: *Artforum* núm. 23, abril 1984, pp. 48-52. Citat a: Thomas Kellein. *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*. Londres: Thames and Hudson, 1995, p.13.

73. Entrevista de Hiroshi Sugimoto amb Helena Tatay Huici, a: *Sugimoto*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundació La Caixa 1998, p.19.

74. Michael Kirby, afirmacions del 10 de maig de 1969 arran de l'exposició *Artists and Photographs* a la Multiples Gallery de Nova York. Citat a: Lucy R. Lippard. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley, Los Angeles i Londres: University of California Press, 1997, p. 143.



Figura 104.
Hiroshi Sugimoto
Pacific Ocean
Oregon III
1988
Seascape
Fotografia

contemplació. Degut a la seva simplicitat i a la seva presència, fan que l'espectador es quedi amb l'atenció fixada. Sugimoto divideix el marc de les seves fotografies en dos mons iguals, el de l'element aire i el de l'aigua, és dir el cel i el mar. Dins de les dues meitats, sovint hi ha clares variacions tonals en els detalls, que requereixen sempre un estudi curós, sobretot en les imatges nocturnes, com les onades sota la llum de les estrelles⁷⁵. En cada *Seascapes* de Hiroshi Sugimoto hi ha una superfície d'aigua completament específica i una situació d'atmosfera única. Malgrat l'emplaçament idèntic de la càmera, en una localització precisa, pel mecanisme òptic no és mai "neutral". Sempre ve condicionada per les hores del dia, pel vent i per l'atmosfera. Encara que totes les imatges de l'aigua s'assemblin, tant si el temps és brillant o esmorteït com si el mar està agitat o en calma a l'horitzó i tant si es tracta d'una localització al mar del Carib prop de Jamaica, al Mar Mort d'Israel com de les aigües d'Àsia o d'Europa, el mar

sempre està fotografiat de front, com aquelles representacions de les deïtats orientals i sempre, en la imatge final de les marines, s'hi acaba formant un mirall blanquinós que és geogràficament il·localitzable⁷⁶.

Hiroshi Sugimoto explica que la primera carpeta de marines que va publicar es titulava *Time Exposed*, –temps exposat– perquè el temps es revela en el mar. Quan vaig començar a pensar en les marines, vaig pensar quina seria l'escena més invariable sobre la superfície de la terra. L'home sempre han estat mirant el mar i les escenes de la natura, des de que van aparèixer sobre la Terra. El paisatge ha canviat molt, al llarg de milers de milions d'anys en què l'home ha conreat el camp, ha creat objectes, ciutats i gratacels. Crec que les marines deuen ser les darreres escenes mai canviades on hi continua la visió més antiga que podem compartir amb els pobles més antics. El mar potser estigui contaminat, però apareix gairebé igual, aquest és un concepte molt potent del temps. La gent té moltes idees estranyes sobre les meves marines, creuen que les fotografies s'han fet utilitzant exposicions molt llargues, però en realitat són molt ràpides perquè volia aturar el moviment de les onades que es mouen constantment. S'ha dit que havia fet servir una càmera amb una velocitat d'ASA 0 però això és impossible⁷⁷.

La fotografia posseeix, en ella mateixa, un poder estrany, un poder màgic, diu Hiroshi Sugimoto⁷⁸. Jo volia investigar aquest aspecte, especialment interessant, d'aquest mitjà i la manera en què veiem les coses i en la de com les veu la càmera. La càmera és una mena de duplicitat del mecanisme visual. En essència, funciona de la mateixa manera que la visió humana, però amb la diferència que la càmera és una màquina i que els nostres ulls estan al servei de la ment. El que vull investigar és com podem veure les coses, amb l'ajuda d'aquest ull artificial i com podem fer servir la càmera per representar-les d'una manera única. El blanc i el negre m'interessen més que el color. M'atrau la plata, però la imatge no es compon tan sols de blanc i negre, hi ha tants blancs, tants matisos i tantes tonalitats! En canvi la pel·lícula de color tan sols pot proporcionar una mena de color químic que no existeix realment en el món. La diferència entre el color real i la fotografia de color és tan increïble que vaig pensar: perquè no fer abstracció del món real? Fins ara sempre he fet servir el mateix format –còpies en gelatina de plata de 51 x 61 cm– perquè aquesta és la mida més gran que puc aconseguir sense perdre qualitat, continua dient Hiroshi Sugimoto, vull que la gent distingeixi els detalls. Si amplio massa la fotografia es veu el gra i quan ens hi aproximem es perd la imatge, en canvi si no es veu el gra podem ficar-nos dins de la imatge. Això té especial importància en les fotografies del *mar*. La gent es queda hipnotitzada comparant les imatges. En aproximar-s'hi es poden percebre formes molt subtils de les onades i fins i tot de la qualitat de l'aire. És molt important que els punts que componen la imatge no interfereixin amb la sensació que experimenta el que mira.

75. http://photography.about.com/cs/photografersaz/a/a032904_2.htm Consultada el 08 VIII 2005.

76. Thomas Kellein. *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*. Londres: Thames and Hudson, 1995, p. 10.

77. Converses de Hiroshi Sugimoto amb Martin Herbert, a: http://www.eyestorm.com/feature/ED2n_article.asp?article_id=135&artist_id=13 Consultada el 08 d'agost de 2005.

78. Entrevista de Hiroshi Sugimoto amb Helena Tatay Huici a: *Sugimoto*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundació La Caixa 1998, p.15.

79. Entrevista de Hiroshi Sugimoto amb Helena Tatay Huici a: *Sugimoto*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundació La Caixa 1998, p.17.

80. http://photography.about.com/cs/photografersaz/a/a032904_2.htm Consultada el 08 VIII 2005.

81. Converses de Hiroshi Sugimoto amb Martin Herbert, a: http://www.eyestorm.com/feature/ED2n_article.asp?article_id=135&artist_id=13 Consultada el 08 d'agost de 2005.

Hiroshi Sugimoto diu que les coses que més l'interessen, en aquesta etapa de la seva obra, són la ment i la matèria no la mida. La repetició és part del concepte. Una vegada que aconseguixo arribar a un cert nivell tècnic, ho repeteixo una i altra vegada d'aquesta manera existeix la possibilitat de comparar les imatges entre si, cadascuna aporta una diferència suplementària i afegeix sovint més sentit a la idea original⁷⁹. Per mi els conceptes seriosos tan sols es poden mostrar a través de la tècnica i amb una gran professionalitat. Per exemple: si no ets un pintor entrenat com pots pintar una cosa? Potser sóc molt del segle XIX, però encara em sento molt involucrat amb els aspectes tècnics de l'art.

Hiroshi Sugimoto feia servir simplement una càmera de fusta de 8 x 10, l'utilatge dels fotògrafs tradicionals de paisatge de la Costa Oest americana. El seu equipament menys freqüent era un filtre dens (16 x), el que li permetia exposicions raonablement llargues fins i tot amb llum brillant. Aquest filtre és un element utilitzat sovint pels fotògrafs d'arquitectura, quan pretenen fotografiar edificis sense cotxes o sense gent, com en les primeres imatges dels carrers de París de Daguerre. Però, si va ser així com els primers fotògrafs aconseguien formes ben definides, Hiroshi Sugimoto, el que fa és treballar tot just en la direcció oposada, tallant al mínim les exposicions per immobilitzar les onades i utilitzant el que es considerava una de les imperfeccions de la fotografia, la imatge esborrada del moviment⁸⁰.

En una entrevista amb Martin Herbert, Hiroshi Sugimoto explicava que: "En utilitzar sempre els mateixos motius, l'aire i l'aigua, em meravello de com veig les coses de manera diferent i nova. He de continuar investigant. Cada dia és diferent i cada minut també. És magnífic quan puc estar en el mateix punt durant cinc o sis dies, especialment perquè molts dels llocs que vaig són bastant remots: petites poblacions, sense trucades de mòbil, sense cap galeria que em telefoni. Inicialment, havia pensat que les *marines* donarien per dos o tres anys, però són tan simples que aviat vaig adonar-me'n que podria acabar sense res a fer. Em sento com si fos un científic i m'haguessin donat un dels primers telescopis i després un de molt més potent, que em permetés de veure-hi més i millor. El meu ull està tan ben entrenat que ara puc veure les mateixes coses de maneres diferents, molt més detallades. Amb la pràctica vas enfortint l'habilitat dels teus ulls i aquest fet esdevé senzillament un procés sense fi. A principis dels anys 90 vaig començar a fer marines nocturnes (figura 105). Estava treballant en aquest tema i cada vegada se'm feia més tard i més fosc i així va ser com vaig anar fent imatges més i més fosques. Acostumava a fer una exposició de vuit hores, però ara l'exposició s'està convertint en una de vint-i-quatre hores. Vaig descobrir que l'alba és d'una gran bellesa i que la posta de sol, sota la llum de la lluna, és molt romàntica i bonica i és així com m'he anat convertint un fotògraf que no dorm.



En totes les meves obres, primer m'imagino la imatge, especialment les marines. Són tan detallades que, si no tinc el detall de les escenes plasmat sobre el paper no tenen sentit, explica Sugimoto. He de tenir prou entrenament tècnic perquè aquesta imatge es mostri, sinó no és la meva manera de fer art. L'estètica, en el meu cas, és un tema de requeriment tècnic. He establert els meus estàndards tècnics i pel que fa al meu treball de fotògraf, la qüestió rau en, si la fotografia expressa correctament el meu concepte. Sugimoto diu que no busca d'una manera especial el sublim. Però tot i així diu que: "si el que la gent veu, en mirar les meves fotografies, és el sublim a mi ja m'agrada mostrar-lo"⁸¹.

La natura i la cultura són les àncores de Sugimoto, una natura i una cultura tretes del caos i del conflicte. La calma és la firma de totes les

Figura 105.
Hiroshi Sugimoto
Pacific Ocean
Tearai
1991
Seascape
Fotografia

82. G. Roger Denson. "Satori Among the Still Stills. Models of the Real Circling in Hiroshi Sugimoto's Photography of Contemplations" a: *Parkett* núm. 46, 1996, p. 145.

83. Klaus Honnef. *Arte Contemporàneo*. Colònia: Benedikt Taschen, 1991, pp. 73-74.

84. Peter Sager. *Le Nuove Forme del Realismo*. Milà: Gabriele Mazzotta Editore, 1976, p. 128.

seves fotografies. Vol tranquil·litat a la natura i indulgència a la cultura, encara que només sigui per poder promoure la contemplació i deixar el pas lliure a realitats pictòriques oblidades. Una poesia del budisme tibetà, *els cent mil cants de Milarepa* il·lustra molt bé aquesta actitud⁸²:

Estic bé quan contemplo el cel!
Però em sento inquiet quan penso amb els núvols...
Estic bé quan contemplo el gran oceà!
Però em sento inquiet quan penso amb les onades...

Entre la fotografia i la llum, entre l'obra de Sugimoto que acabem de veure i la pròxima etapa del recorregut, ens aturarem en l'obra de Caspar David Friedrich. Caminant entre Orient i Occident, també ens trobarem amb l'obra de Gerhard Richter, un dels grans pintors d'avui, que opera des de la mirada fotogràfica i des d'una tècnica pictòrica virtuosa amb el rerefons de les imatges romàntiques del seu Dresden natal on va conèixer amb les bromes i l'esperit romàntic de Caspar David Friedrich. No serà que l'esperit romàntic encara no ens ha abandonat?

Gerhard Richter (1932) pensa amb els núvols i amb les onades, des d'Occident. Pensa com els fotògrafs artístics del segle XIX, que esfumaven intencionadament la nitidesa de les seves fotografies mitjançant lents bruts i les imprimien amb màquines d'ofset o bromur de plata, per què volien aproximar la vida a l'art i la fotografia a la pintura. Gerhard Richter utilitza el *sfumato*, en les seves pintures, (figura 106) per confondre les coses i deformar-les, però sempre, de manera que siguin identificables. De tots els il·lusionismes del realisme contemporani, el de Gerhard Richter és el que més enganya i el més provocatiu. Amb el gest, la seva pintura increïblement refinada i d'una gran bellesa, relativitza la realitat de la qual parteix i alhora el propi quadre. "Volia pintar quelcom de bell, explica, i és per això que m'interessa la fotografia perquè representa molt bé la realitat". En les seves pintures tendeix a l'objectivació de la realitat representada. Gerhard Richter entén la realitat fotogràfica com a una realitat *sui generis*, com la d'un món amb vida pròpia. D'aquesta manera el tema de les seves creacions no és mai el que les imatges representen, sinó la seva reproducció fotogràfica, com un fragment de la realitat objectiva. Així doncs, la realitat empírica es representa en la seva obra com una doble refracció: de manera fotogràfica i pictòrica però també mecànica i manual⁸³.

Gerhard Richter és el camaleó dels pintors contemporanis de fotografies. Anomenat artista pop, quan el Pop Art estava de moda i etiquetat com a realista, quan s'estava produint el nou realisme en l'art, la seva obra demostra l'absurd d'aquestes etiquetes d'estil. Des de 1962 fa servir constantment fotografies. Qualsevol objecte que tria el converteix en abstracte: l'oncle Rudi, Hitler o Soraya, un paisatge egipci, la Torre Eiffel o la



catedral de Milà, l'aigua o els núvols, un panorama de ciutat o dels Alps, una prostituta o un polític, els gests del pinzell d'obres d'altres artistes i fins i tot, els de les pròpies pintures. Richter pinta el món com una fotografia i en totes les seves variants: tant si es tracta d'una visió fotogràfica d'un diletant com d'un professional de la premsa, de fulletons publicitaris desplegable de viatges o de postals il·lustrades, o fins i tot, de revistes pornogràfiques⁸⁴.

En el moviment modern canònic, l'abstracció significava la supressió de la figuració. Tan sols circumstàncies històriques extraordinàries, com ara la contrarevolució cultural dels primers anys 30 a la Unió Soviètica de Stalin, varen poder mitigar la força d'aquesta oposició que va agafar impuls, amb el post-suprematisme de Malevich. Per a Richter la situació va ser molt diferent. Distançat de l'avantguarda, tant pel que fa el seu aprenentatge inicial dins del realisme socialista de l'Alemanya oriental, com per la seva aparició a Occident en un moment en què el paradigma de les avantguardes començava a caure. Gerhard Richter va dir que la seva obra, constituïda bàsicament per paisatges, natures mortes i retrats,

Figura 106.
Gerhard Richter
Morgenstimmung Seestück
(Atmosfera de mar)
1969
Oli sobre tela

85. Paul Wood: "Truth and Beauty: The Ruined Abstraction of Gerhard Richter", a: John Roberts (ed.) *Art Has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*. Londres i Nova York: Verso, 1994, pp. 195-197.

86. Daniel Wheeler. *Art since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, p. 278-279.

87. Rolf-Gunter Diens. *Deutsche Kunst: Eine neue Generation*. Colònia: M. DuMont Schauberg, 1970. Citat a: Armin Zweite. "L'Atlas de fotografies, collages i esbossos de Gerhard Richter", a: B. H. D. Buchloh i altres. *Fotografia i pintura en l'obra de Gerhard Richter. Quatre assajos a propòsit de l'Atlas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona 1999, p. 82.

88. Veure: Fiktion 1975/372, Wolke 1976/414 i Abstraktes Bild 1977/428 i 1978/437 de Gerhard Richter.

89. Veure: Joseph Leo Koerner. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Londres, 1990, p. 181. Es pot comparar aquesta frase de Caspar David Friedrich amb el propòsit de Schelling quan diu: "La pintura de paisatge desemboca necessàriament en la veritat empírica. El millor que es pot fer és utilitzar-la com un vel, per permetre la transparència i per poder-hi percebre un tipus superior de veritat. Però només s'ha de representar el vel, el veritable objecte, la idea, sempre ha de quedar deslligada de la forma, ha de ser l'observador qui descobreixi la seva essència vaporosa i informe". Veure: "en el món dels quadres", a: *Philosophie de l'Art, Textes esthétiques*. París, 1978, p. 9. Citat a: Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, Luc Lang. *Gerhard Richter*. París: Éditions Dis Voir, 1995, p. 79.

90. "Hi ha en mi una autèntica referència històrica al Romanticisme, i això em distingeix dels hiperrealistes que representen tot el món actual amb els seus cotxes, les seves autopistes, etc. Jo pinto quadres històrics". Entrevista amb Irmeline Lebeer, a: *L'art vivant*. Febrer 1973, 15, p. 16. Citat a: Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, Luc Lang. *Gerhard Richter*. París: Éditions Dis Voir, 1995, p. 80.

91. Aquesta actualitat del passat romàntic és lluny de concernir al conjunt de la història de l'art. Parlant de l'*Anunciació* de Ticià, que li va servir de punt de partida per a un cicle de pintures de 1979, Richter constata que, partint de la voluntat de fer-ne una còpia, tan sols va poder arribar a des-

tenia quelcom de l'estatus d'un desig, d'una idealització, mentre que les obres abstractes representaven la dura realitat del seu temps. Richter s'ha proclamat reiteradament "hereu de l'enorme i rica cultura de la pintura que ens obliga". En una situació on no es podia assumir la religió i on la ideologia era un argument per la guerra, Richter va atribuir a l'art tot el pes de la redempció. És en aquest rerefons que s'ha d'entendre la concepció de la pintura de Richter, com un acte moral.⁸⁵

En les seves primeres foto-pintures, Gerhard Richter considerava a les fotografies com instruments per a alliberar el seu art dels criteris convencionals, formalistes o realistes. Deia: "Vull posseir la fotografia i mostrar-la, no per fer-la servir com a un mitjà per pintar sinó perquè vull fer servir la pintura com a un mitjà per a la fotografia". Al voltant del 1969, però, l'èmfasi d'aquesta afirmació es va anar desplaçant, en el moment en què Gerhard Richter va començar a fer de les fotografies el mitjà per a pintar, evocant així la tradició nòrdica i romàntica del paisatge que va des de Ruysdael fins a Caspar David Friedrich. Però les bromoses pintures de Gerhard Richter, madurades en la nostàlgia, de tons suaus i banyades de llum, són una meravella de finor tècnica que deuen les seves qualitats especials, a la precisió amb la que l'artista porta a la pintura sobre tela i a les imperfeccions característiques de les seves fotografies granuloses, borroses o sobre-contrastades. Mitjançant aquest procés i amb aquesta estructura dialèctica Richter volia reflexionar sobre una mena de bellesa pastoral que durant molt temps havia estat fora de l'art modern, però sense caure en la visió tradicionalista del paisatge⁸⁶.

El 1970, el propi Richter diu: "No persegueixo cap propòsit, cap sistema, cap direcció. No tinc cap programa, cap estil, cap desig. No tinc res a dir de problemes professionals, de temes de treball, fujo de les definicions, no sé què vull..."⁸⁷. Però quan Gerhard Richter decideix pintar núvols "difuminats", per raons històriques i simbòliques, la imatge és tan paradoxal en el camp de la pintura, com en el de la fotografia per raons tècniques. Són núvols sense context, lliurats del lligam amb la terra, que esdevenen una font d'innombrables formes⁸⁸. Els paisatges marins i les representacions dels núvols, de les obres de Richter, mostren una manera de pintar que transforma, sobretot els núvols, en boires de color i en vels foscos i lluminosos.

"Pintar un paisatge velat per la broma, és reconèixer el vel que afecta l'acte mateix de mirar, prohibint-li d'abolir-se en la determinació de l'objecte, per tal de poder-se obrir a l'aprehensió del sublim, a través dels poders de la imaginació i de les esperes del desig", diu Gerhard Richter. El propi Caspar David Friedrich va oferir una teoria de la utilització del bromós en pintura quan deia: "Quan un paisatge està cobert de broma, apareix més gran, més sublim, reforça la potència de la imaginació i excita l'expectació, exactament igual com una dona amb vels. L'ull i la fantasia se



senten, encara ara, més atrets per la distància nebulosa, que no pas pel que tenim més pròxim davant nostre"⁸⁹ (figura 107). Aquesta observació de Caspar David Friedrich sobre els beneficis del vel, com a potenciador de la imaginació, potser sigui la referència dels propòsits del "difuminat fotogràfic", dels paisatges de Richter. La coincidència no és fortuïta.

Gerhard Richter reivindica, per a les seves foto-pintures de paisatge, el qualificatiu de "romàntic" en dos sentits: el de la vaguetat del clicé contemporani que associa romanticisme i bellesa i el d'una relació autèntica amb la història⁹⁰. "Els quadres de la nostra època, si no formessin part de la nostra sensibilitat, ni ens el mirariem. El romanticisme està lluny d'ésser liquidat"⁹¹. Crec que l'art ha de transmutar aspectes de la realitat cap al camp de la visió i que els mitjans són d'importància secundària⁹². La qüestió de decidir que havia de pintar, continua dient Richter⁹³, em va fer

Figura 107.
Gerhard Richter
Seestück
(Peça de mar)
1975
oli damunt tela

compondre'l i mostrar així que aquesta mena de coses ja no es podien tornar a fer: el quadre de Ticià i alhora la seva còpia. Existeixen doncs moments històrics, en la tradició pictòrica, que al contrari del Romanticisme, ja no són accessibles degut als valors que comporten i als medis al·legòrics en què es manifesten aquests moments històrics i la tradició pictòrica. Veure: Storsvé, p. 16. Citat a: Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, Luc Lang. *Gerhard Richter*. París: Éditions Dis Voir, 1995, p. 80.

92. Christoph Becker. *Documenta IX Kurzführer / Guide*. Kassel: Edition Cantz, 1992, p. 200.

93. Gerhard Richter a: *Toponimias -8 ideas del espacio-*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundació La Caixa, 1994, p. 60.

94. "La il·lusió i l'habilitat òptica no estan entre els meus mitjans i les meves pintures no són il·lusionistes". Schön, p. 23. Citat a: Jean-Philippe Antoine, Gertrud Koch, Luc Lang. *Gerhard Richter*. París: Éditions Dis Voir, 1995, p. 84.

95. La contemplació com a objecte és un descobriment de Jacques Lacan, que va analitzar la pintura en aquests termes. Veure: Jacques-Alain Miller (ed.). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. Harmondsworth: Penguin Books, 1979. Veure: el capítol titulat "The Split between the Eye and the Gaze", pp. 67 a 78, on introdueix el següent concepte: "En la nostra relació amb les coses i perquè aquesta relació es constitueix en una mena de visió ordenada de les figures de representació, alguna cosa ha de relliscar, de passar i s'ha de trametre en cada etapa, això és el que denominem contemplació", p. 73. Veure: *Le Séminaire XI, Les quatre concepts de la psychoanalyse-1964*. París: Seuil, 1973. Citat a: Birgit Pelzer. "The Elision of the Gaze", a: *Gerhard Richter*. Catàleg d'exposició. Jerusalem: The Israel Museum, 1995, p. 7.

96. Charles Rosen & Henri Zerner. *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*. Madrid: Hermann Blume, 1988, p. 60.

97. "Des Künstlers Gefühlst sein Gesetz"

98. "Le sentiment est plus que la raison".

99. Fritz Novotny. *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 91.

veure la meua impotència. El 1962 vaig trobar la primera sortida: pintar a partir de fotografies, el que m'eximia de la responsabilitat d'haver d'escollir i construir un tema, però tot i així, vaig haver de triar-les per poder fer servir motius intemporals".

L'obra de Gerhard Richter és una obra basada en la contemplació i en la mentida però que també reivindica la bellesa. Dels seus paisatges de finals dels anys 60, diu que són una temptativa per "veure en quina mesura encara podem utilitzar la bellesa avui en dia, si és que encara és concebible". Són paisatges que qüestionen la "utilització de la bellesa", sobretot en el seu rol d'engany o de seducció. El que posen en escena no és el caràcter il·lusori de la representació⁹⁴, sinó la idea de natura materialitzada en el paisatge.

El 1986 Richter escriu en el seu diari: "Els meus paisatges no són solament bonics o nostàlgics, d'aparença romàntica i clàssica, sinó que donen la impressió de paradisos perduts, són sobretot mentiders i per mentider, entenc el caràcter transfigurat amb el que nosaltres considerem a la Natura, aquesta Natura que, en qualsevol de les seves formes, està constantment contra nosaltres, perquè no sap ni de sentiments, ni de pietat, ni de simpatia, ni pensa res i perquè és l'antítesi de nosaltres, és absolutament inhumana. Tota la bellesa que nosaltres veiem en el paisatge, tots els seus colors encisadors, tot humor plàcid o violent, tot espai grandios o suau o qualsevol altra cosa, no són més que la nostra pròpia projecció. Una projecció que podem interrompre en qualsevol moment, de manera que només arribem a veure la terrorífica lletjor i deformitat horrible de la Natura. Pel que fa a la contemplació com a objecte, no és identificable amb cap altre objecte del món. Aquest objecte misteriós i silencios, només és comparable amb una relació del món visible, amb una mena d'objecte que pot disgregar-se en veure, ser vist i fer-se veure"⁹⁵.

El més interessant en l'obra de Gerhard Richter és que sap atrapar en clau contemporània els valors pictòrics de la tradició. Una obra que es pot situar com a continuadora de la infinitud i de la grandesa de les obres de Caspar David Friedrich, amb qui comparteix el seu Dresden natal.

Un dels aspectes més radicals del primer romanticisme va ser l'intent de substituir la pintura històrica per la de paisatge. Els pintors volien fer que el paisatge pur, sense figures, tingués la importància i la significació heroica i èpica de la pintura històrica. Per ells, el paisatge havia de ser el vehicle del sublim, de l'infinit, de l'immesurable, un intent de representar, d'una manera més senzilla i directa que en la pintura històrica, la grandesa i l'expansió, la monotonia i la immensitat dels elements trobats a la natura. Els artistes romàntics volien que fossin només els elements de la natura els que trametessin significats simbòlics. Aquesta substitució de la pintura històrica per la de paisatge tenia un objectiu ideològic directament relacionat amb



la destrucció dels valors tradicionals polítics i religiosos, de finals del segle XVIII⁹⁶.

"El sentiment de l'artista és la seva llei"⁹⁷, deia Caspar David Friedrich, (1774-1840), aquesta afirmació confirmava la de Rousseau: "El sentiment és més que la raó"⁹⁸. A partir d'aquestes consideracions, es pot captar millor l'essència real, d'una de les manifestacions més extremes del romanticisme, l'art de Caspar David Friedrich, el més gran paisatgista del romanticisme alemany⁹⁹.

Malgrat la seva qualitat moral, la *natura*, de Caspar David Friedrich, parla un llenguatge molt diferent de la de John Constable que hem vist. No tan sols va estar sempre apartat de les reflexions teòriques que aquest artista van fer sobre el paisatge, sinó que, sota la influència dels poetes alemanys de l'època, Friedrich va assignar a la creació artística el paper d'intermediària entre Déu i l'home. En el silenci opressor dels seus paisatges dramàtics, l'ésser humà queda relegat a un simple paper d'espectador de la contemplació de l'univers. A *Monjo Caputxí a la vora del mar*, (figura 108) de Caspar David Friedrich, l'home està d'esquena a l'espectador i en ignorar-lo, apareix com en un temple

Figura 108.
Caspar David Friedrich
Monjo caputxí a la vora del mar
1809-1810

100. Erika Bornay. "El siglo XIX". *Historia universal del arte*. vol. 8. Barcelona: Editorial Planeta, 1990, p. 205.

101. Fritz Novotny. *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 96.

102. Carl Gustav Jung. "Pattern of Behavior und Archetypus", a: *Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen. Welt der Psyche*. Munic, 1965, pp. 107 a 131. Citat a: Hans Joachim Neidhardt. "Riesgo y seguridad. Sobre la estructura y la psicología del paisaje romántico", a: Werner Hofmann (dir). *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 52.

103. Wieland Schmied. *Caspar David Friedrich*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1995, p. 32.

104. Sigrid Bertuleit, a: Werner Hofmann (dir). *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 128.

105. William Vaughan. *Romanticismo y arte*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995, p. 147.

106. Guido Brunner. "Prólogo para españoles", a: Werner Hofmann (dir). *Caspar David Friedrich. Pinturas y dibujos*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 20.

107. Helmut Börsch-Supan. *Caspar David Friedrich*. Colònia: Dumond Buchverlag, 1975, p. 88. Citat a: Gabrielle Dufour-Kowalska. *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*. Lausana: Éditions L'Age d'Homme, 1992, p. 69.

cristià, en silenci. Un silenci, que serveix d'eco al silenci de la natura sobre la que es desplega el diví¹⁰⁰.

L'intent de vincular a la humanitat amb les forces còsmiques va ser un somni del romanticisme, una expressió d'aquest dualisme, exactament igual que el que apareix en la pintura de paisatge dels grans mestres xinesos d'aquarel·les, però en termes de l'art europeu¹⁰¹. Amb *Monjo caputxí a la vora del mar*, la seva obra més radical, Caspar David Friedrich va ser el primer en atrevir-se a expressar a través del paisatge la vivència "moderna" del món¹⁰². Pensava en seqüències temporals, era un artista de cicles i els traçava en les seves pintures: el paisatge del dia, l'avenç del temps i les edats de la vida¹⁰³.

Caspar David Friedrich va crear *Monjo caputxí a la vora del mar* el 1809. En paraules de Sigrid Bertuleit¹⁰⁴, és una composició de tres superfícies molt ben diferenciades: platja, mar i cel i considera que aquesta obra és la més radical del romanticisme alemany. En aquesta pintura, ens explica, el cel esdevé com un mur impenetrable que s'esquinça en l'alçada i ocupa tres quartes parts de la tela. La immensitat blava del cel porta al mar, a la terra, a l'home i a l'animal, cap a una existència diminuta. L'oceà, en canvi, ocupa una zona delimitada. Les seves ones, coronades d'escuma, esdevenen, des d'un punt de vista còsmic, l'element dominat i la platja banyada per les ones, en el sentit habitual, no existeix. Davant d'un mar gairebé negre, la franja de sorra amb dunes, destaca en un to gris blanc que vira lleugerament cap al blau. La costa de color blavós és l'única base sòlida. Tots els elements de la vida, les herbes sobre les dunes o les gavines que volen lluny, són elements aïllats, que gairebé no es poden percebre. Aquest quadre, explica Bertuleit, sembla suggerir una soledat existencial i assumir un aspecte menys modern, en el moment en què ens assabentem que hi ha un altre quadre que l'acompanya, que representa l'enterrament del monjo i la seva reunió, a través de la mort, amb l'infinit¹⁰⁵. A *Monjo caputxí a la vora del mar*¹⁰⁶ el monjo sembla un gran punt d'interrogació.

En el cel de Caspar David Friedrich, la llum nocturna o diürna no importa gaire, és un cel que es transmuta en l'èter bromós. Aquest cel, que pintava en silenci absolut, segons ho testimonia la seva dona, és un cel d'apoteosi: és alhora objecte i símbol dels observadors que el contemplen. És un cel revestit d'un vel incandescent que participa de la simbòlica i mística glòria que encarna en els paisatges nocturns. El cel ennuvolat de *Monjo caputxí a la vora del mar*, ofereix una imatge que és un bon exemple de la visió que en tenia Caspar David Friedrich. És un cel que configura una mena de paisatge que sembla tendir a la seva pròpia abolició. Segons H. Börsch-Supan, aquest cel pintat "com a un buit misteriós", és un cel desert, una imatge del desert¹⁰⁷. Un cel trist i pesadament carregat de núvols que es compon sovint d'un simple pla vertical i que s'eleva, com un mur protector que veda la mirada a qualsevol horitzó, a qualsevol

temptació de cedir a la perspectiva, al "punt de vista", és a dir a la visió. En la pintura de Caspar David Friedrich, el cel no és el fons lluminós sobre el qual es destaca i s'exhibeix tot el que veiem, com en el cel de la nostra percepció natural d'un paisatge, sinó que és un cel que amb el seu vestit de broma, de boira i de núvols, que esdevé l'element que es baralla amb la vista i que converteix en impossible l'exercici de mirar, un cel amb una aparença que restitueix el misteri¹⁰⁸.

Clemens Brentano també va trobar paraules adients per qualificar la manera de pintar de Caspar David Friedrich: "Friedrich és el temperament, el cor i la reflexió de tota la pintura"¹⁰⁹. El monjo ens força a identificar-nos amb la seva situació. Ens porta dins la pintura, ens obliga a imaginar quina és la seva experiència. "Jo vaig esdevenir el caputxí", va confessar Kleist. No té cap sentit d'especular sobre, com s'ha fet sobre si *El monjo caputxí a la vora del mar* és o no un autoretrat encobert. El monjo podria ser Caspar David Friedrich, però el que és més important és que el monjo és cadascú de nosaltres¹¹⁰.

Segons Kleist, hem de mirar-lo com si no tinguéssim parpelles. Tot està calculat per a seduir-nos ràpidament a *Monjo caputxí a la vora del mar*. La pintura ens obliga a continuar mirant. Darrera seu no hi ha res més que l'abisme, el mar. A partir del moment en què no tenim noció de la llunyania de l'horitzó no podem projectar-nos en aquella distància, ni apartar-nos-en, ja que la pintura no acaba amb el marc. La plataforma, el mar i la línia de l'horitzó s'estenen il·limitadament a cada banda i fins i tot el mur del cel, que ocupa justament quatre cinquenes parts de la pintura, continua cap amunt i fora de la nostra vista. No podem escapar d'aquesta infinitud¹¹¹. El caràcter còsmic que s'ha subratllat sovint en aquesta representació –el mar informe que evoca l'*apeiron* original o bé la tenebra de les aigües primigènies, matrius de l'univers– és en realitat, secundari aquí i està fortament temperat per una intenció ben diferent de Caspar David Friedrich: la voluntat de representar, amb un mínim d'aparences però carregades d'una intensitat màxima, un món interior¹¹². Tot un exemple de la sensació i representació dels elements en què es mou tota la nostra vida espiritual i que són inseparables¹¹³.

El quadre *Monjo caputxí a la vora del mar*, es pot considerar com l'arquetipus del paisatge de Friedrich, la imatge exemplar que ofereix el model vers el qual tendeixen les diferents categories de paisatge que la seva obra proposa, sempre de manera essencial. Aquest esquema imaginari és característic de les representacions simbòliques i antinaturalistes com les que trobem en les arts primitives tradicionals i en l'art sagrat cristià, és el revers de les miniatures medievals o fins i tot de les icones¹¹⁴. L'art de Caspar David Friedrich explora l'infinit, a través de l'al·legoria del paisatge, les fronteres de l'espai i del temps però també la psicologia de l'existència humana¹¹⁵. En els quadres de Friedrich, l'home es va reduint davant de la

108. Gabrielle Dufour-Kowalska. *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*. Lausana: Éditions L'Age d'Homme, 1992, pp. 70-71.

109. Clemens Brentano. Citat a Wieland Schmied. *Caspar David Friedrich*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1995, p. 62.

110. Wieland Schmied. *Caspar David Friedrich*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1995, p. 63.

111. Friedrich Karl Kasimir von Creuz. *Assaig sobre l'ànima*, 1753-54. Citat a: Wieland Schmied. *Caspar David Friedrich*. Nova York: Harry N. Abrams Inc., 1995, p. 64.

112. Gabrielle Dufour-Kowalska. *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*. Lausana: Éditions L'Age d'Homme, 1992, p. 108.

113. Carl Gustav Carus. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Madrid: Visor, 1992, p. 80.

114. Gabrielle Dufour-Kowalska. *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*. Lausana: Éditions L'Age d'Homme, 1992, p. 105.

115. Donald Martin Reynolds. *Introducción a la Historia del Arte. El siglo XIX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili i Círculo de Lectores, 1985, p. 65.

MONTSERRAT ALTET

116. Sir Michael Levey. *De Giotto a Cézanne*. Barcelona: Destino, 1992, p. 270.

117. Gaston Bachelard. *Poetics of Space*. Traducció de Maria Jolas. Boston: Beacon, 1969, p. 201. Citat a: Jan Butterfield. *The Art of Light and Perception*. Nova York: Abbeville, 1993, p. 10.

118. Gabrielle Dufour-Kowalska. *Caspar David Friedrich. Aux sources de l'imaginaire romantique*. Lausana: Éditions L'Age d'Homme, 1992, p. 62.

119. Citat a: Denys Riout. "Les couleurs de l'azur", a: *Azur*. Catàleg d'exposició. París: Martial Snoeck i Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1993, p. 39.

120. William Vaughan. *Friedrich*. Londres: Phaidon, 2004, p. 331.

natura fins a la insignificança, fins a esdevenir simplement un espectador dels seus capricis, és aquest estat d'ànim humà el que acoloreix el paisatge¹¹⁶. Com ha assenyalat Gaston Bachelard, "l'ànima fa servir la fantasia per fer seva la imatge poètica"¹¹⁷.

L'estil de Caspar David Friedrich no busca "la noblesa de la simplicitat" ni "la tranquil·la grandesa" que predicava Winckelmann, ni tampoc és, sense por d'equivocar-se, el mar impertorbable dels seus paisatges marins, el que evoca l'eco llunyà de P. Valéry del paisatge idealitzat com a "l'àmplia mirada sobre la serenitat dels déus, recompensa d'un pensament". La reducció a l'essencial, com a medi per transformar un espectacle natural en paisatge simbòlic, és el procediment més constant en la pintura de Caspar David Friedrich. Una reducció que serveix per esborrar el món visible i convertir-lo en símbol. Un món representat com a imatge, com a substància i com a pura aparença carregada d'una remarcable densitat ontològica¹¹⁸.

Però, també aquí, Robert Rosenblum ha estat el nostre guia, amb el seu llibre *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko* i ens ha mostrat la coherència d'una tradició romàntica, que va des de Caspar David Friedrich fins a Mark Rothko, una tradició que desenvolupa una mateixa ambició: atrapar l'absolut¹¹⁹, el buit¹²⁰.