

Símbols del cel

Abstraccions, lletres i estrelles



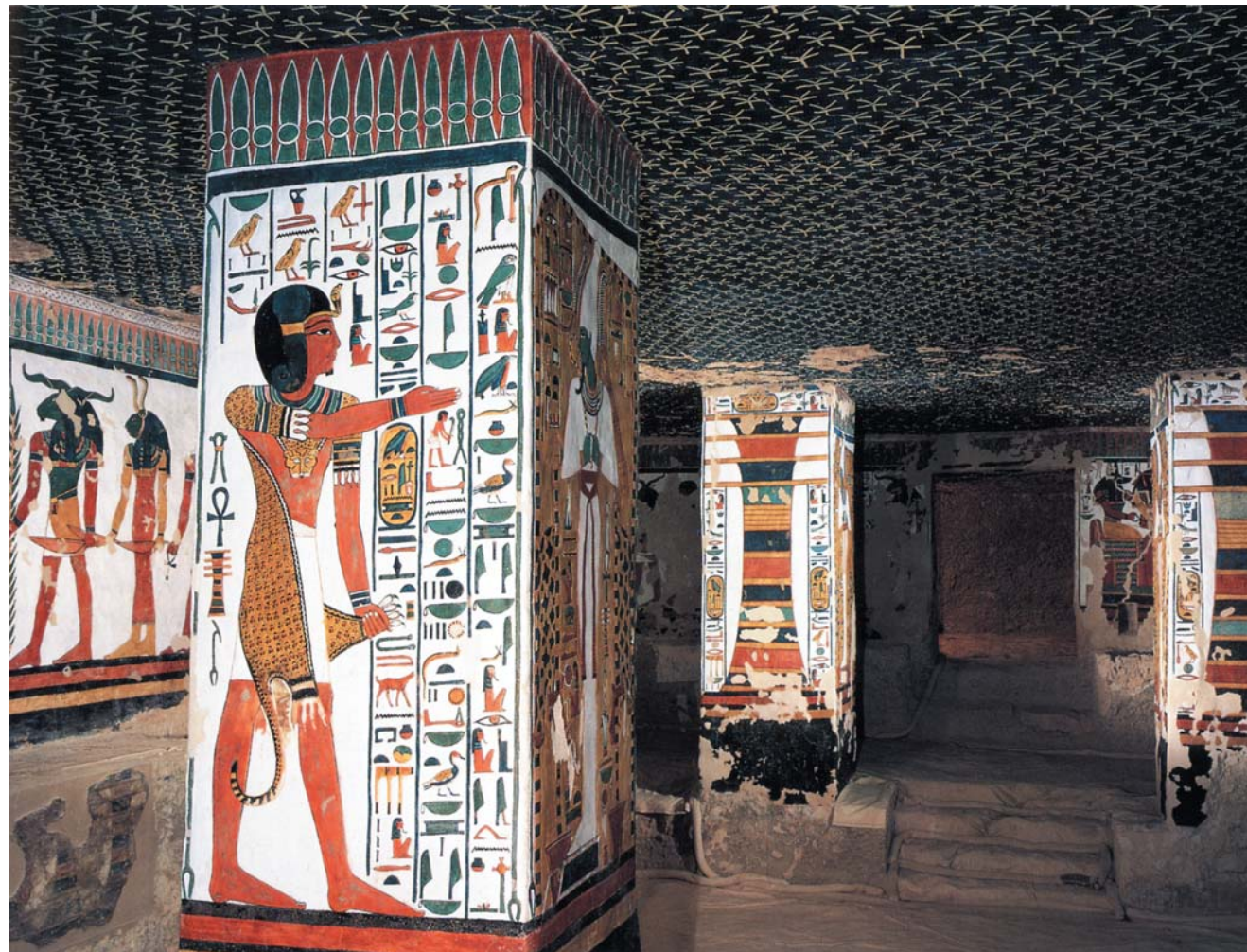


Figura 130.
Tomba de Nefertary
Egipte
XIX Dinastia vers 1265 a. C.

Després d'aquest salt a l'exterior s'arriba més fàcilment a la setena i última etapa del viatge, del relat, quan s'esborren o es difuminen el celeste i el celestial i apareixen les "Abstraccions del Cel". Els símbols, les lletres i les estrelles, que són els instruments de representació i de lligam que han anat configurant les nostres pròpies tradicions i que ocupen el lloc de les nostres imatges del real –el cel conegut per tothom– i ens fan arribar al llenguatge de les idees. Aquesta última etapa s'inicia en la imatge del cel tatxonat d'estrelles, probablement la imatge simbòlica del cel que, amb diferents matisos, ha tingut una durada més llarga en la història de l'art. Un cel que es pot veure en el sostre de la tomba de Nefertari (figura 130) i en d'altres construccions de l'antic Egipte, però també en l'anomenat *Mausoleu de Gal·la Plàcidia* a Ravenna (figura 133) a la *Capella Scrovegni* de l'Arena a Pàdua (figura 135) a la *Sainte Chapelle* (figura 139) dels reis de França a París i que arriba fins a les escenografies neoclàssiques de Karl Friedrich Schinkel (figura 142). Una mena d'ideograma del



Figura 131.
Tomba de Nefertary
Egipte
XIX Dinastia vers 1265 a. C.
Detall del sostre

cel, que ens acompanyarà al llarg de més de tres mil anys. Però, en les successives imatges, es veuran també, els blaus de Joan Miró (figura 144) els de Barnett Newman (figura 146) i el negre suprematista de Kasimir Malevitch, l'abstracció última (figura 149). El recorregut ens portarà també a les noves abstraccions que Roy Lichtenstein va crear a partir dels punts Ben Day (figura 152) i acabarem el nostre viatge amb les lletres, amb la poesia visual de Lawrence Weiner (figura 154) i la d'Ian Hamilton Finlay (figura 158).

En endinsar-nos en aquesta nova etapa del relat, la de les "Abstraccions del Cel", torna a aparèixer el sostre de les tombes d'Egipte, però de manera ben diferent de com s'ha vist. El nostre viatge continua ara, més enllà d'aquell cel, que des dels sumeris i els acadis, era considerat com un gran mapa en el qual hi estava inscrit el destí, un cel, en què a les constel·lacions se les anomenaven, les escriptures del cel o l'escriptura del firmament¹.

1. E. Dhorme. *Les religions de Babylonie et d'Assyrie*. París: 2^a edició, 1949, p. 282. Citat a: Sigfried Giedion. *El presente Eterno: Los comienzos de la arquitectura*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 149-150.



Figura 132.
Tomba de Nefertari
Egipte
XIX Dinastia vers 1265 a. C.
Detall de les estrelles

Per als egipcis les constel·lacions tenien una finalitat ben diferent. Quan dibuixaven les estrelles en una cambra sepulcral, simplement ho feien per tal d'informar al difunt dels camins dels cossos astrals i per guiar-lo així, en el seu viatge etern. En l'art egipci el cel es podia simbolitzar amb el color negre o el blau (figura 132), encara que aquest darrer va ser el que més es va fer servir. Si bé el blau era el color del cel, també era el color de les aigües còsmiques que els egipcis imaginaven que existien i pensaven que potser eren la raó de la coloració blava del cel que amagava part d'aquestes aigües, darrera l'aire. Tot i que el color groc/or també podia representar el cel, aquest era el color del sol i de les estrelles i la seva utilització, en aquest sentit general i abstracta, era rara².

2. Richard H. Wilkinson. *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. Primera edició, Londres, 1994, pp. 125-126.

3. La tomba té una longitud de 27,5 metres a uns vuit metres sota terra. Giovanna Magi. *Luxor. Valle de los Reyes-Reinas-Nobles-Artífices-Colosos de Mennon-Deir.el.Bahri-Medinet Habu-Rameseum*. Florència: Bonechi, 1990, p. 35.

La tomba de Nefertari Mery-en-Mut (figura 130), descoberta el 1904 per l'italià Ernesto Sciaparelli, va ser excavada, al vessant oest de la Vall de les Reines vers 1265 a.C. El prefix *nefer* es refereix a bella. Nefertari va ser l'esposa del faraó Ramsès II, de la XIX Dinastia i sens dubte, la més estimada de les seves nombroses esposes³. Aquesta és la més sumptuosa i més gran de totes les tombes de la Vall de les Reines. El cel del sostre de la cambra del sarcòfag es recolza en quatre pilars al centre, que simbolit-



Figura 133.
Mausoleu de Gal·la Plàcidia
425-430 d. C.
Ravena
Detall de la cúpula

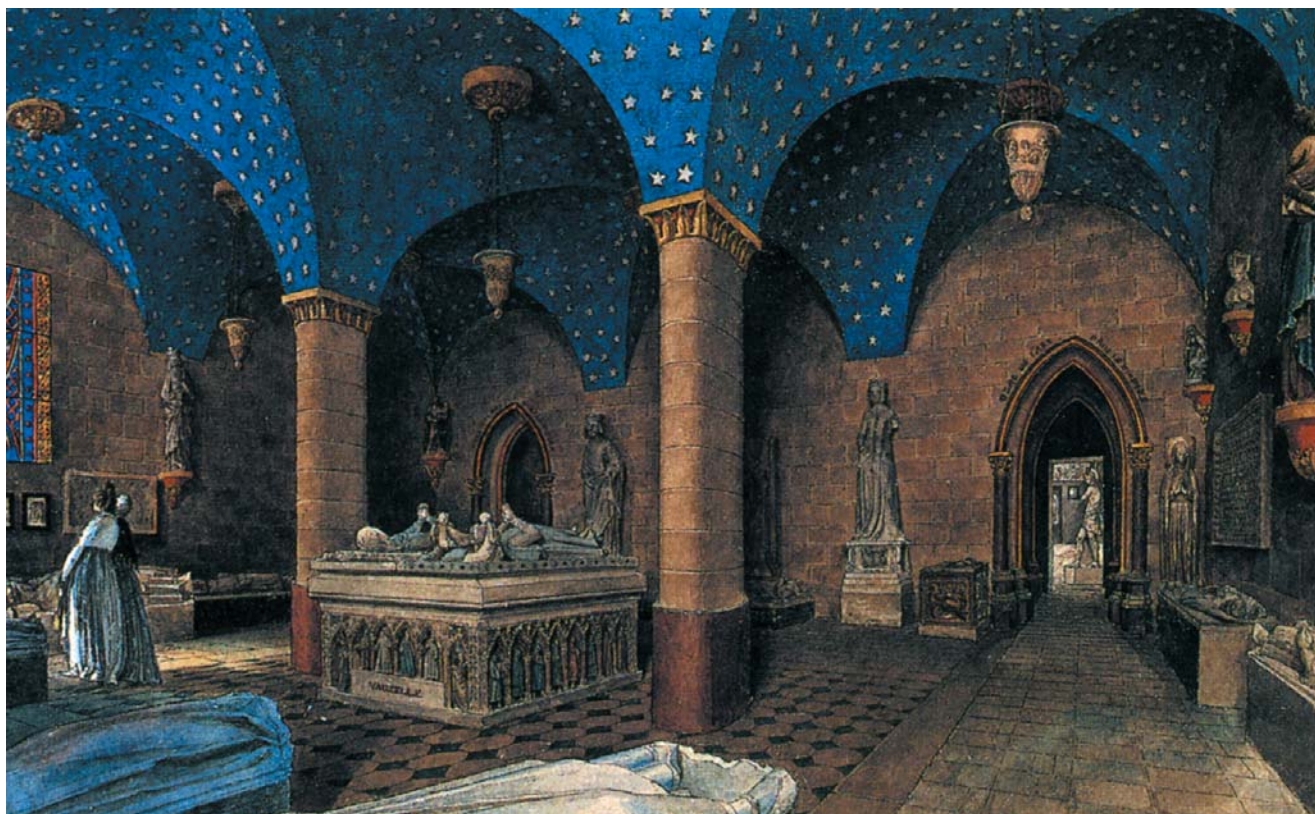


Figura 134. Exemple d'arquitectura neogòtica del segle XIX. Jean Lubin Vanzelle ca. 1815

zen els quatre punts cardinals –les quatre regions del cel⁴– (figura 130) i té els colors negres daurats i blaus del cel d'una nit del tròpic on hi semblen flotar els esperits celestes: Osiris i les divinitats venerades per la reina, un cel que també es pot veure reproduït a la Cambra de les Ofrenes⁵.

El sostre de *la Tomba de Nefertari* és un sostre completament pla, que representa un cel pintat amb el blau indi de la nit i recobert amb una trama regular d'estrelles d'or de cinc puntes (figura 131). Aquest motiu recuperat per l'arquitectura bizantina, el tornarem a veure reproduït amb precisió als frescos de Giotto, però també en l'arquitectura neobizantina i en la neogòtica del segle XIX (figura 135). Així doncs, el cel serà un motiu que, gairebé sense alteració, haurà sobreviscut 5000 anys en el món de l'art, cinc mil anys de la humanitat representant el cel. Posteriorment i continuant aquest lligam amb el món visual, molts artistes no van dubtar en agafar alguna cosa de l'antic Egipte, fet que encara ara succeeix⁶, tal com s'ha vist en l'obra de David Hockney i com es veurà amb els decorats que va fer Karl Friedrich Schinkel per l'òpera *La flauta màgica*.

Cap al segle IV hi havia la creença que la forma de la cúpula era un refugi celestial. Aquesta creença, que es remunta al passat antic i ancestral en el

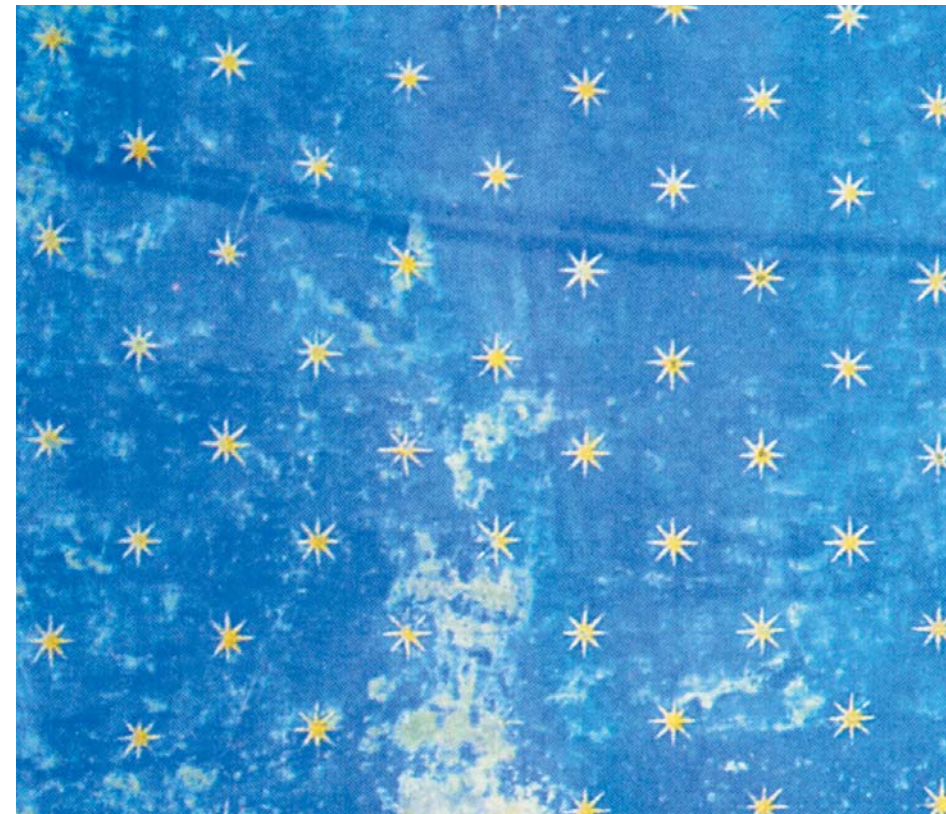


Figura 135. Giotto. Capella Scrovegni 1304-1306. Pàdua. Detall de les estrelles del sostre

que els déus i els homes vivien junts en un paradís idíl·lic sobre la terra, va convertir la cúpula en l'atractiu més gran pels cristians, tant pel seu desig d'una prova tangible d'una *domus* celestial com pel seu culte als morts i per la seva veneració envers els màrtirs⁷. La riquesa de l'or, de les pedres precioses i de la noblesa de l'àmbit de les esglésies, era la de l'espai celeste⁸. En realitat, els cristians exploraven noves àrees de la sensibilitat, concretament les àrees del misteri i de la infinitud. La volta i a la cúpula van esdevenir el nou simbolisme que va concretar els anhels obscurs i les intuïcions vagues d'un nou misticisme, a l'entorn dels símbols i del seu ús ritual que va materialitzar-se definitivament en la nova religió⁹. D'aquest art procedeix la cúpula celeste del *Mausoleu de Gal·la Placídia* a Ravenna (figura 133).

A la cúpula del *Mausoleu de Gal·la Placídia*, hi ha una creu d'or amb la base orientada a llevant, al mig d'un cel estrellat d'or. Als costats, a les petxines també d'or, hi ha els símbols dels quatre evangelistes, dipositaris de la Nova Revelació, que emergeixen entre mig d'uns núvols plens de colors. L'artista, en una degradació, va fer el cel molt profund, com un joc de perspectiva en què les estrelles grans, que estan al voltant dels quatre símbols dels evangelistes, es van tornant més petites a l'entorn de la creu¹⁰. El cel d'Egipte torna a aparèixer.

4. Richard H. Wilkinson. *Magia y símbolo en el arte egipcio*. Madrid: Alianza Editorial 2003. Primera edició: Londres: 1994, p.149.

5. Antonio Blanco Freijeiro. *El Arte Egipcio (y II)*. Madrid: Historia del arte, historia 16, 1989, p. 153.

6. Jaromir Malek. *Egyptian Art*. Londres: Phaidon 1999, p. 422.

7. E. Baldwin Smith. *The Dome: A Study in the History of Ideas*. Princeton: Princeton University Press, 1950, p. 8. Citat a: Herbert Read. *Imagen e Idea*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 97.

8. Joan Sureda. "Edad Media, Bizancio e Islam". Citat a: *Historia General del Arte*. Barcelona: Planeta, 1989, vol.III, p. 78.

9. Dvórák. "Katakombenmalerei die Anfänge der Christlichen Kunst". *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. Múnic, 1924, pp. 31, 32 i 40. Citat a: Herbert Read. *Imagen e Idea*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 98.

10. Gianfranco Bustacchini. *Ravenna. Los mosaicos, los monumentos, medio ambiente*. Bolònia: Italcards, s.d., abans de 1989, p. 15.

Figura 136.
Giotto
Capella Scrovegni 1306
Pàdua
Paret del Judici Final



11. El *Mausoleu de Gal·la Plàcidia* forma part del període d'eixamplament de la ciutat de Ràvena i l'obra es pot situar probablement en el que va ser l'antic barri imperial de la ciutat. El mausoleu, es va edificar entre el 425 i el 430 quan Gal·la Plàcidia va retornar a Ràvena des de Bizanci. És bastant dubtós que fos enterrada en aquesta construcció, més aviat sembla haver estat un oratori dedicat a Sant Llorenç que gaudia d'una gran devoció a Ràvena, on hi tenia dedicades al menys tres esglésies.

12. Aquí, sobre el blau d'un cel nocturn, en un camp d'estrelles, envoltat pels quatre éssers de l'Apocalipsi, emergeix al zenit la creu d'or, el signe del fill de l'home que anuncia la Segona Vinguda (Apocalipsi 4. 6-8, Mateu 24, 30). Raffaella Farioli. *Ravenna Romana e Bizantina*. Ravenna: Longo Editore, 1977, p. 59. Biblioteca Pompidou.

13. Federico Revilla. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 88 i 89.

14. Joan Sureda. "Edad Media, Bizancio e Islam", a: *Historia General del Arte*. Barcelona: Planeta, 1989, vol.III, p. 82.

15. Georges Duby. *La época de la catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Ediciones Cátedra, 3ª ed., 1997, p. 295.

La volta de canó que hi ha a l'entrada del *Mausoleu de Gal·la Plàcidia*¹¹ és enlluernadora. És d'un blau intens, profund, amb decoracions aèries circulars i amb corol·les de blanques margarides que aclareixen la profunda quietud del cel blau indi de la cúpula. La llum acolorida, que es filtra a través dels alabastres de les finestres en forma de ferradura, exalta el to predominant del blau dels mosaics i confereix a l'espai interior una atmosfera de temple humà i solemne, una atmosfera del cel sense temps, que culmina en el misteri de la cúpula¹². És un art que parteix d'un Déu bíblic, que també és expressament un Déu del Cel, quina concepció recull



el Nou Testament: Pare nostre que estàs en el Cel... (Mateu, 6,9). Un art en què el cel és símbol de la transcendència i també de l'ordre còsmic. Més tard, les voltes i els absis dels temples romànics també el van voler representar, de manera que la construcció sagrada de les esglésies va esdevenir el lloc de trànsit, entre la Terra i el Cel¹³.

Més aviat que espai, les formes a l'art bizantí són essencialment colors molt brillants. Els vermells, els blaus, els grocs, els verds, no actuen com a referències d'una realitat o d'una transcripció d'impressions, sinó que simbolitzen un ideal. En contemplar un mosaic bizantí, no es perceben colors reals, sinó tan sols colors que, a través de la seva harmonia i contraposició, creen un món suggestiu capaç de commoure'ns i d'allunyar-nos del seu entorn immediat, un món en què gairebé no té sentit la presència d'ombres¹⁴. L'església bizantina és la morada del diví. No guarneix les seves façanes, sinó que l'esforç estètic es concentra en l'espai intern, on el llambreig dels mosaics en la penombra transfiguren i imprimeixen els signes de l'invisible¹⁵.

Figura 137.
Giotto
Capella Scrovegni 1306
Pàdua
Vista de l'interior

Figura 138.
Giotto
Àngel enrotllant el cel
Capella Scrovegni 1306
Pàdua
Detall del Judici Final

16. Miriam Milman. *Les Il·lusions de la Realitat. Architectures peintes en Trompe l'œil*. Ginebra: Skira, 1992, p. 27.

17. Federico Revilla. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 88 i 89.

18. O vana gloria dell'umane posse,
Com'poco verde in su la cima dura/
Se non è giunta dall'etati grosse!
Credette Cimabue nella pittura/
tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido/
si che la fama de colui è oscura.
Purgatori XI. 91- 6.

19. M. Bacci. *Giotto*. Florència, 1966.
Citat a: Stefano Zuffi. *Giotto*. Milà:
Electa, 1993, p. 61.

20. El 25 de març de 1305, per solemnitzar la consagració de la *Capella Scrovegni*, una professó procedent de la catedral, va arribar a la capella en la que s'hi representava l'escena de l'Anunciació en un escenari. Sandrina Bandera Bistoletti. *Giotto. Catálogo completo de pinturas*. Madrid: Ediciones Akal, 1992, p. 84.

21. El color de l'atzurita varia considerablement, va d'un blau intens, lleument verdós, a un blau pàl·lid amb un matis verd pronunciat. David Bomford et alt. *La pintura italiana hasta 1400. materiales, métodos y procedimientos del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1995, p. 37.

22. John White. *Arte y Arquitectura en Italia 1250-1400*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 371.

23. "Va obrir el sisè segell i a l' instant es va sentir un gran terratrèmol i el sol es va tornar negre com un sac de pell de cabra i la lluna es va tornar com la sang i les estrelles caigueren del Cel sobre la Terra, com una figura sacsejada per un vendaval que deixa caure les seves figues i el Cel es va plegar com un pergami que s'enrotlla. (Apocalipsi: 6,14). En aquest moment van desaparèixer els raigs del sol i de la lluna. S'havia tancat el curs de la història i el frenesi de la carn, començava l'eternitat. L'últim dia del món, el dia del Judici Final, serà un dia sense sol, sense lluna ni estrelles; sense núvols ni trons ni llamps; sense vent ni aigua

Els artistes de l'Edat Mitja també van pintar les voltes de les esglésies de color blau i les van recobrir d'estrelles, amb la finalitat de suggerir el contacte amb el món celeste¹⁶. En la tradició cristiana, s'anomena cel a l'estat de benaurança: afinitat o aproximació a Déu, després de la mort de l'home bo. Així doncs, era inevitable que aquest estat es confongués precisament amb el lloc més elevat: el cel¹⁷. Va ser en aquest context que, Giotto di Bondone (1266/1267-1337), contemporani de Dant Alighieri, va tenir l'honor de ser lloat per aquest poeta a la *Divina Comèdia*¹⁸ i que va afrontar, els frescos de la *Capella Scrovegni* de Pàdua amb el Judici Final com a teló de fons (figura 136).

La *Capella Scrovegni* (1306) es va fer en el lloc d'una construcció més modesta i antiga davant de la qual, cada any, s'hi feia una representació sacra sobre el tema de l'Anunciació i altres històries de la Mare de Déu. Sempre atent al que succeïa en el seu entorn, sembla ser que Giotto havia vist la representació sacra de Pàdua, quan es disposava a pintar aquelles mateixes escenes sobre els murs de la Capella en construcció. Segurament, Giotto va tenir en compte, aquestes emocions i la seva claredat narrativa en fer les seves pintures, així com la disposició de les diferents fases de l'espectacle i el valor al·lusiú de certs decorats arquitectònics, com els anomenats *luoghi deputati*. Tot fa pensar que va ser així ja que Giotto va pintar un autèntic espectacle a les parets de la *Capella Scrovegni*. Unes pintures que semblen el reconeixement oficial, el testimoni i el record permanent¹⁹ de la sacra representació anual²⁰.

La *Capella Scrovegni* de Pàdua és una nau de 20.8 metres de llarg per 12.8 d'ample, dominada per un cel blau atzurita²¹ tatxonat d'estrelles (figura 135). A la *Capella Scrovegni*, Giotto va cercar una harmonia del color en el conjunt de les pintures. Independentment de cadascuna de les històries singulars, la imatge espacial és molt unitària i està determinada pel recurs del blau en els fons i en la volta²². En l'escena del *Judici Final*, (figura 136) que ocupa la part de darrera de tot el mur de l'entrada de la capella, radica el punt culminant de tot el conjunt. Aquí és on conclou per fi el drama de la humanitat, en l' instant en què dos àngels enrotllen les cortines celestials, (figura 138) a la part superior de l'escena, seguint el relat de l'Apocalipsi que anuncia d'aquesta manera la fi del món²³.

Els frescos de Pàdua però, tenen una expressió que no es refereix a un moment sinó a l'eternitat²⁴. Si en la natura la llum canvia d'hora en hora i d'estació en estació, en la pintura, en canvi, la llum és important memento del pas del temps. Giotto sempre tenia present que a l'aire lliure, la llum més intensa acostuma a venir de dalt, perquè el cel i el sol actuen com a focus emissors de la llum²⁵. Giotto va triar la finestra com a font de llum per la *Capella Scrovegni*, una llum, que pel fet de venir de dalt, crea àrees de penombra i valors atmosfèrics, aconseguint donar una nova visió de la llum del gòtic²⁶.



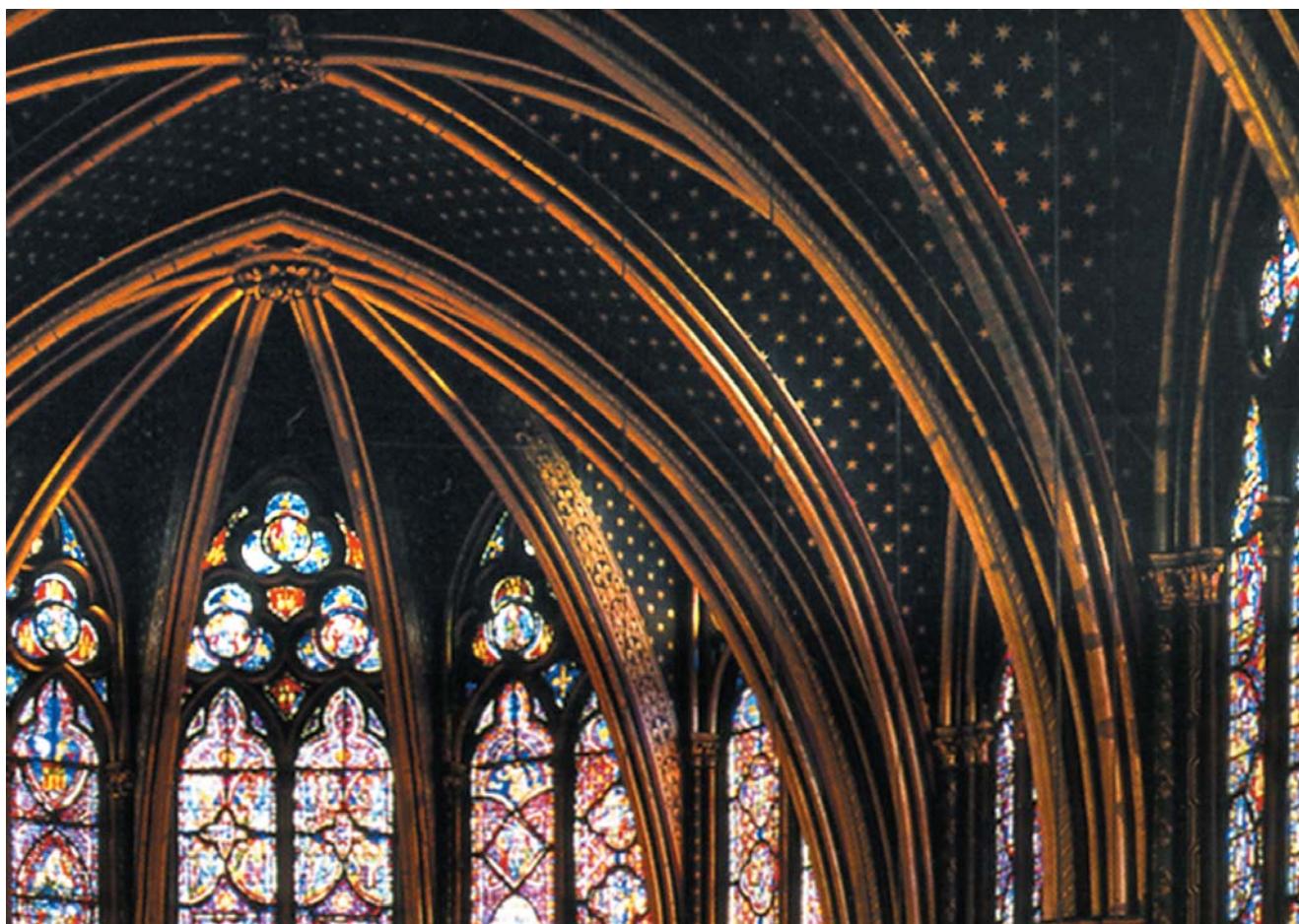


Figura 139.
Sainte Chapelle
París 1248
Detall de la capella dels reis
de França

La Capella Scrovegni és una de les obres d'aquesta tesi que també he pogut visitar. Eren les tres del migdia d'un dia del mes d'agost i feia un sol que estavellava les pedres quan ens van obrir la porta. La Capella Scrovegni és molt petita, de seguida hi ets a dins, al bell mig de la capella (figura 137). A aquesta hora del migdia, la impressió que causa la bellesa del blau aturquesat de la volta que configura el sostre et deixa completament bocabadat i no pots deixar de contemplar-lo durant una llarga estona. A les tres del migdia, el sol ponent entra violentament a l'interior de la capella a través d'una petita finestra rodona de la paret oest, quasi a l'alçada del sostre. És un raig de llum blanca que ve del cel, com si d'un focus molt potent es tractés i que il·lumina tota l'estància de manera poc habitual en una església.

Cennino Cennini, pintor i teòric que va escriure un tractat de pintura cap al 1430²⁷. Explica que "Giotto va canviar l'art de pintar del grec (bizantí) al llatí, que el va portar al modern (gòtic) i que va aconseguir l'art més perfecte que mai ningú no hagi fet"²⁸. El que si és cert, és que a partir de

Giotto, l'art es va tornar il·lustració, narració, relat. Quan va decidir narrar la vida de Crist, va representar-la com un espectacle sobre un escenari, amb un decorat simbòlic, utilitzant alguns artificis del teatre com el blau abstracte que s'estén per darrera de les escenes i que les situa fora del temps quotidià. L'univers que va proposar havia deixat de ser el del sobrenatural i el del litúrgic i havia esdevingut un univers humà. L'essencial d'aquest nou art, és que ja no s'adreçava als sacerdots, sinó a l'home, fins i tot quan celebrava una funció religiosa. Giotto va saber representar, de manera heroica i romana, un cert franciscanisme que potser sigui el més essencial: l'esforç de l'home per viure com Jesús, com Déu, com un déu²⁹.

Una altra obra que també simbolitza les visions enlluernadores del paradís, és *La Sainte Chapelle* de París consagrada el 1248. Una època en què la noció elitista, del que constituïa la simbolització adient d'una atmosfera d'extrema pietat, va créixer en el cercle de la monarquia francesa de Lluís IX i de la seva mare Blanca de Castella establint, entre l'aristocràcia parisenca, una mena de penetrant "estètica del preciós" que va esdevenir un estàndard europeu. Sovint es fa referència a *La Sainte Chapelle* com a l'obra que va instigar una tendència vers una arquitectura referida a la joia. El gust pels pinacles, els florons, els timpans, les filigranes d'or i la meravellosa resplendor dels vitralls, s'ajustava perfectament al més alt prestigi i feia referència especialment als patrons reials i papals, que eren els qui encarregaven les diferents variants del tema³⁰. Lluís IX va fer construir *La Sainte Chapelle*³¹ com un reliquiari gegantí i enlluernador, amb figures daurades de sants i d'àngels i amb vitralls que honoraven la corona d'espines de Crist, una relíquia d'un tresor que havia estat de l'Església ortodoxa oriental i que Lluís IX va comprar a l'emperador romà d'Orient el 1239.

Les voltes de la capella superior, de la *Sainte Chapelle de París*, estan decorades amb un color blau tatxonat d'estrelles de cinc puntes d'or³², (figura 139) a la manera del sostre de la Tomba de Nefertari. Però, el sostre de la cripta és un cel estrellat simbòlic. En lloc de ser un cel d'estrelles de cinc puntes, és un cel tatxonat de flors de lis daurades, l'emblema dels reis de França, (figura 140) sobre un fons blau. Probablement, es tractava de simbolitzar el poder, que creien tenir els reis de França, sobre els seus súbdits i sobre totes les qüestions o coses, tant les que feien referència al cel com a la Terra. Aquest mateix motiu d'estrelles en forma de flors de lis daurades, del sostre de la cripta, també es repeteix a les columnes, on hi alternen les flors de lis sobre fons blau, amb les torres de Castella daurades sobre fons vermellós (figura 141) en homenatge a Blanca de Castella, la mare de Lluís IX³³.

El recorregut ens porta ara cap a les escenografies neoclàssiques de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841). Una mena d'ideograma del cel configurat per les dotze decoracions per l'òpera *La flauta màgica*, una les primeres

ni aire; sense tenebres ni tarda ni matí; sense estiu ni primavera ni calor; sense hivern ni gel ni fred; sense pedra ni pluja ni rosada; sense migdia ni nit ni aurora". *Esdras* IV,7. Citat a: Jean-Pierre Verdet. *El Cielo ¿Caos o armonía?* Madrid: Aguilar, 1989, p. 103.

24. R. Offner. "Giotto-non Giotto" a: *The Burlington Magazine*, LXXIV, 1939, p. 268. Citat a: Luciano Bellosi. *La oveja de Giotto*. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal, 1992, p. 40.

25. D. Catz. *The World of Colour*. Londres, 1935, p. 226. Per a una discussió general, veure: M. Minnaert. *Light and Colour in the Open Air*. Londres, 1940. Citat a: Paul Hills. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid: Akal, 1995, p. 66.

26. James J. Gibson. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Londres, 1968, p. 156. Citat a: Paul Hills. *La luz en la pintura de los primitivos italianos*. Madrid: Akal, 1995, p. 66.

27. Normalment se situa entre 1390 i 1400. Peter Murray, "Una nueva visión" a: *Historia de las Civilizaciones 7: La época del Renacimiento*, dirigida per Denys Hay. Madrid: Alianza Editorial / Labor, 1988, p. 128.

28. La crítica en relació a l'abandonament de Giotto de les maneres bizantines, tant des del punt de vista formal com tècnic, que aquí s'identifica amb el concepte mateix de modernitat, es va mantenir invariable fins a Vasari. Veure: Cennino Cennini. *El Libro del Arte*. Torrejón de Ardoz: Ediciones Akal, 1988. Franco Brunello (ed.), p. 33.

29. Georges Duby. *La época de la catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Ediciones Cátedra, 3ª ed., 1997, p. 215.

30. R. Branner. *St Louis and the Court Style* (1965). N. Coldstram, *The Decorated Style*. Londres, 1994, pp. 7 a 59. Citats a: Verónica Sekules. *Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 94.

31. No es pot saber amb exactitud si l'arquitecte va ser Pierre de Montreuil o bé Jean de Chelles. Veure: <http://www.clioetcalliope.com/oeuvres/archi/sainte-chapelle/sainte-chapelle.htm>

32. Louis Grodecki. *Gothic Architecture*. Nova York: Electa / Rizzoli, 1985, il·lustració 108, p. 83.

33. <http://www.clioetcalliope.com/oeuvres/archi/sainte-chapelle/sainte-chapelle.htm>

34. Veure August Grisebach. *Carl Friedrich Schinkel*. Leipzig, 1924, pp. 134 i ss. Citat a: Erwin Panofsky. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 232.

35. Peter Betthausen. "La personalidad humana i artística de K. F. Schinkel" a: Simón Marchán Fiz. *Schinkel. Arquitecturas 1781-1841*. Catàleg d'exposició. Madrid: Dirección general para la vivienda y arquitectura, 1989, p. 49.

36. Paul Ortwin Rave. *Karl Friedrich Schinkel*. Milà: Electa, 1989, p. 52.

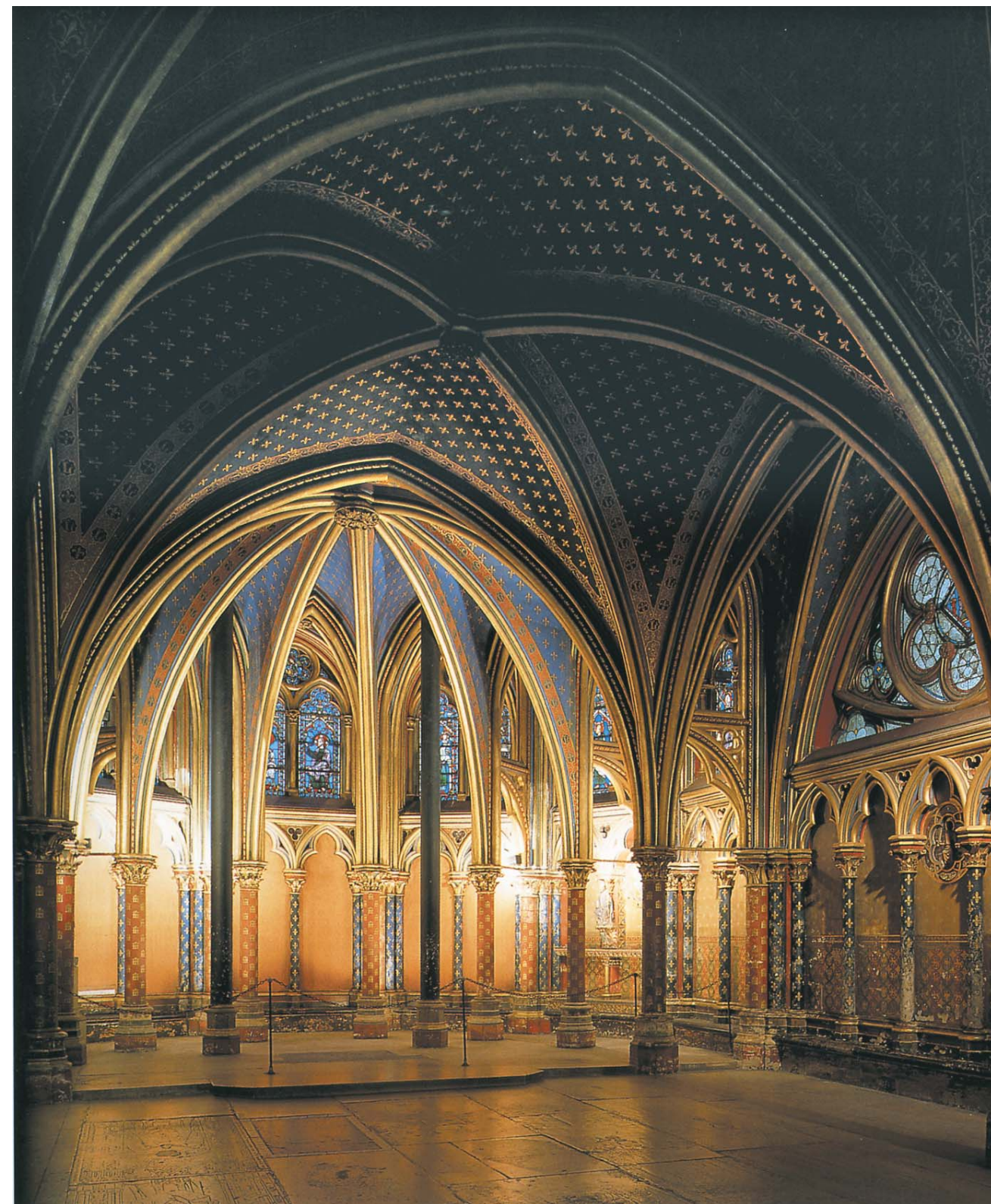
escenografies que va fer i també una de les més belles. Arquitecte i pintor, Schinkel formava part d'un moviment, anomenat neogòtic que, suscitat per impulsos emocionals, aspirava a produir un estil *sui generis*. Un estil que va determinar la temptativa heroica, de Schinkel, cap a una síntesi original entre el gòtic i l'antic³⁴. Aquest és un fet que només podia succeir al nord d'Europa, on la *maniera overo tedesca* era considerada com el seu autèntic patrimoni artístic i bona part de la seva naturalesa espiritual.

Les obres de Karl Friedrich Schinkel són especialment interessants perquè presenten excel·lents realitzacions de l'historicisme. Basant-se en la convicció que l'escena ha de respondre al moment i al lloc de l'acció teatral, Schinkel va dissenyar decorats en tots els estils imaginables, tractant sempre d'impressionar a l'espectador; a base de mostrar-li totes les latituds geogràfiques de la Terra. Va ser cap a finals de 1815, que Schinkel va abandonar la pintura pels diorames i quan se li va presentar la seva tan ansiada possibilitat de projectar decorats de teatre. El gran èxit que va tenir amb aquest primer encàrrec –els decorats per l'òpera *La flauta màgica* de Mozart– no va caure del cel. L'habilitat tècnica, que havia anat adquirint al llarg dels anys, li va ser de gran utilitat per a la seva nova activitat. Per Schinkel, que era un admirador fervorós del compositor, significava un privilegi el fet de poder-se presentar davant del públic, com a creador de decorats escènics precisament amb aquesta obra que l'inspirava tant³⁵.

Karl Friedrich Schinkel va saber donar un element formal adequat, no tan sols a la música de Mozart sinó també a la doctrina francmaçona que formula el text d'aquesta obra, que tracta sobre l'educació de l'home en la saviesa i en la virtut. En l'escenografia, Schinkel va utilitzar nombroses al·lusions a Egipte, present en l'òpera, per poder representar-hi, de manera precisa la seva arquitectura, exaltant-ne els seus elements de grandiositat. La volta del cel estrellat, que resplendeix en la primera decoració, darrera d'una paret rocosa i darrera de les pilastres en forma d'elefant, (Figura 143) és plenament visible en aquesta escena, que comença per l'àrea de la Reina de la nit. De la mateixa manera que en els absis de les esglésies que havia construït, Schinkel va evocar la forma espacial d'una cúpula, mitjançant una disposició rítmica d'òrbites de tres estrelles cadascuna, en què les dimensions, no suscitaven tan sols una imatge arquitectònica, sinó la representació de la volta celeste (figura 142). Una volta on, a més, els núvols de color rosat, que semblen recollir la darrera llum del vespre, agafen una dimensió temporal, la de la nit que avança. És en aquesta grandiositat que sorgeix l'element inquietant de la simbologia de *La flauta màgica*: la reina de la nit, hostil a l'humanisme dels sacerdots del sol³⁶.

Ara podem fixar-nos en les investigacions sobre el blau dels artistes, Joan Miró i Barnett Newman. En realitat, ambdós partien de la mateixa ambició de la tradició romàntica d'expressar el sublim tot i que l'abordaven de manera diferent. Miró ho volia fer atrapant l'absolut, expressant el buit i

Figura 140.
Sainte Chapelle
Cripta
París 1248
Detall del sostre d'estrelles en forma de flor de lis



37. Rosa M^a Malet. *Joan Miró*. Barcelona: Edicions 62, 1992, pp. 79 i 80.

38. Margit Rowell: "Campo-Stella", a: *Joan Miró. Campo de estrellas*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p.15.

39. Sebastià Gasch. *La peinture catalane contemporaine*. Barcelona: Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p.24.

40. Michel Leiris. "Joan Miró", *Documents*, núm. 5. París, octubre de 1929, pp. 263 i 264. Citat a: Rosa M^a Malet. *Joan Miró*. Barcelona: Edicions 62, 1992, pp. 42 i 43.

41. James Johnson Sweeney en una conversa amb Margit Rowell, l'abril de 1973. Publicat per primera vegada a: Rosalind E. Krauss i Rowell. *Joan Miró: Magnetic Fields*. Nova York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1973, p. 41. Citat a: Margit Rowell. "Campo-Stella" a: *Joan Miró. Campo de estrellas*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p.21.

traduint la poesia a la pintura, mentre que Barnett Newman intentava expressar el sublim en termes contemporanis.

Si entenem que la poesia és la forma d'expressió capaç de commoure la imaginació i de suggerir emocions, indiscutiblement Joan Miró (1893-1983) és un dels artistes que n'ha assolit les cotes més altes³⁷. La seva manera de pintar, no ha estat tan sols el reconeixement del valor de l'imaginari en l'home, sinó també el de la bellesa infinita del món real³⁸. La seva mirada i el seu esperit van saber percebre, a través de les aparences materials, la profunda realitat de les coses. Joan Miró es va emparar en aquesta sensació, la va instal·lar en la seva ànima, la va depurar i netejar de paràsits fins a convertir-la en digne de ser transportada pura i intensament en les seves obres, descobrint l'esclat espiritual de les coses reals³⁹.

Joan Miró estava pràcticament magnetitzat per la força de suggeriment de la poesia que llegia. El que li interessava de transmetre amb la seva pintura no era la transcripció literal d'una imatge, sinó tan sols la seva insinuació, la seva nuesa, l'essència⁴⁰. Abans d'anar a París, el 1920, Joan Miró ja coneixia perfectament, sobretot a través de la poesia, l'esperit Dadà. De fet el que pretenia realment era convertir-se en un pintor-poeta. Això era el que el diferenciava dels altres pintors de la seva època, als quals els hi horroritzava la idea que els etiquetessin com a pintors-literaris. Miró volia treballar a partir d'una necessitat poètica. Li agradaven els poemes simbolistes com Jarry, Lautrémont, Rimbaud i Mallarmé entre altres. Quan estava a París, Joan Miró assistia a unes sessions de poesia, i sembla ser, que es quedava assegut i com hipnotitzat, realment fascinat, davant de les discussions sobre les tècniques i les pràctiques imaginades per deixar en suspens el poder de l'enteniment. En realitat, l'objectiu d'aquestes divagacions era el d'alliberar tant el fons com la forma per arribar a la poesia pura⁴¹.

Segons el testimoni del propi Miró, el que més l'intrigava era la immediatesa del procés poètic i de les imatges insòlites a les que es podia accedir, però sobretot, la noció de perill que això comportava, la sensació de salt en el buit, necessari per a l'acte poètic, que els seus amics del carrer Blomet sabien exemplificar tan bé. El 10 d'agost de 1924 i des de Mont-Roig, en una carta a Michel Leiris, un dels poetes habituals a les sessions del carrer Blomet, Miró explicava, en termes molt clars, l'aportació de la poesia en la seva nova manera de pintar: "Treballeo furiosament, deia, tots vosaltres els meus amics literats, m'heu ajudat molt i m'heu facilitat la comprensió de moltes coses. Recordo la nostra conversa, aquella que em deies que ahora de fer un poema acostumaves a començar amb una paraula qualsevol per veure que en podia sortir d'allà. He fet una sèrie de treballs en els quals parteixo de la forma que em trobo. Aquesta manera d'agafar com a punt de partida una cosa artificial és paral·lela, al meu entendre, a la manera en què vosaltres, els literats, podeu partir d'un so



Figura 141.
Sainte Chapelle
Cripta
París 1248
Detall de les columnes de la cripta

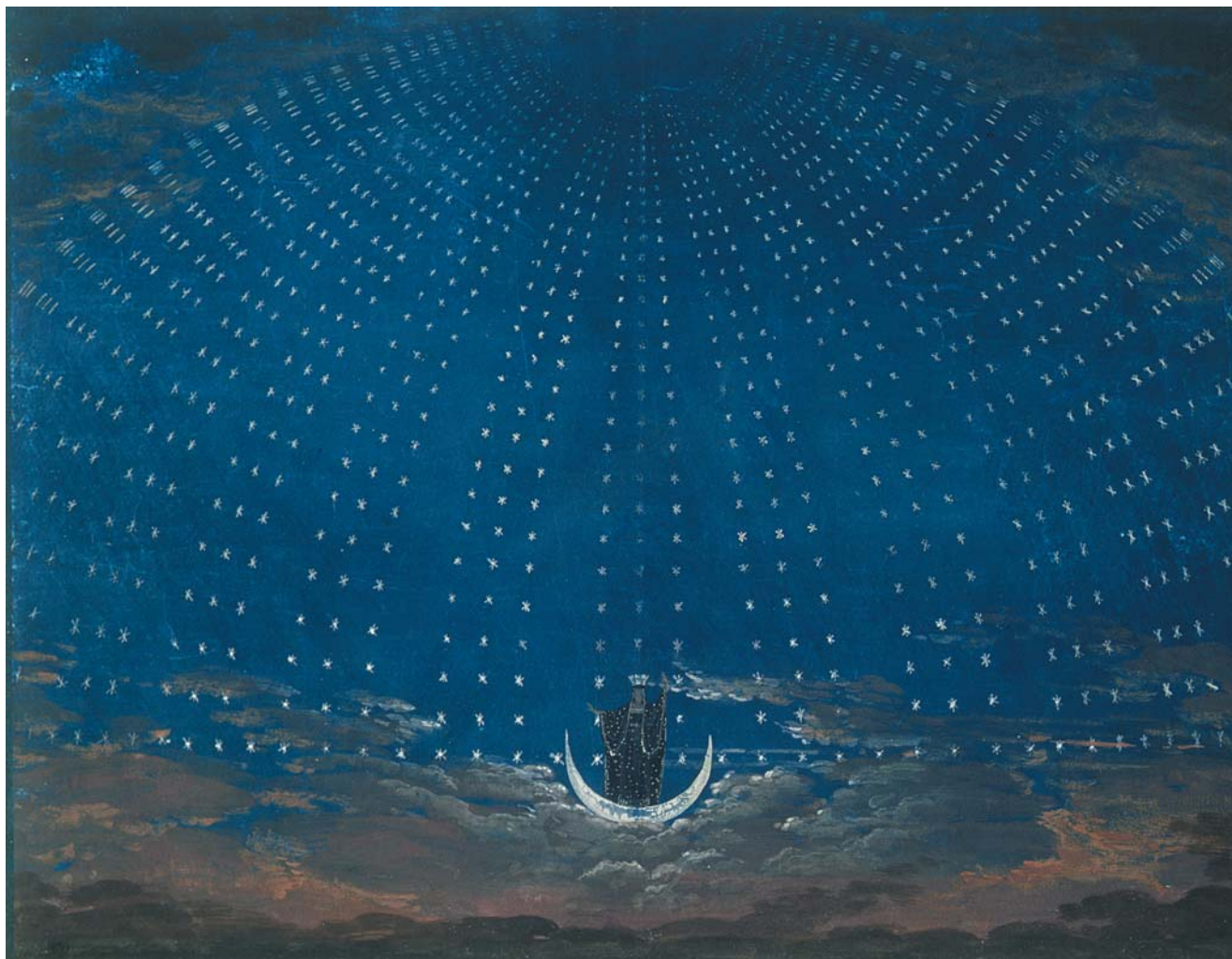


Figura 142.
Karl Friedrich Schinkel
Decorat per l'òpera
La flauta màgica
1815-1816

qualsevol, com per exemple de les erres del cant d'un grill. Un so que, per si sol, pot crear en vosaltres, els poetes, un estat metafísic sorprenent, fins i tot amb la simple pronunciació de vocals i consonants sense el menor significat”.

Va ser durant aquest període, el dels anys 20, el més ric i fecund, que Joan Miró va descobrir realment la seva sintaxi bàsica. Va ser a través de la dissociació i de la desorientació dels motius i de la seva suspensió sobre un fons buit i sense punts de referència⁴². Les anomenades *pintures oníriques* de Joan Miró d'aquesta època, semblen obrir-se a un somni ambigu, a una nit sense fons. Es podria dir que estan pintades amb la mateixa matèria del silenci. La pintura, a la que es va entregar Miró amb els ulls tancats, va arribar al límit de la superació del real i de l'imaginari, com una comunicació amb l'absolut. Va ser també a través de la pintura, que Miró va descobrir l'itinerari espiritual dels místics de totes les èpoques, però espe-



Figura 143.
Schinkel llibre òpera

cialment el de Sant Joan de la Creu i el de Santa Teresa de Jesús, autors que llegia apassionadament⁴³.

A partir d'aquest moment, la inspiració en la poesia, va fer que Joan Miró s'inclinés cap a un tipus de pintura en la que els temes es van anar transformant progressivament en un univers de signes i símbols que tenien poc a veure amb l'entorn natural. Va ser en aquest moment, que va escriure al seu amic J. F. Ràfols: “M'estic organitzant per trencar absolutament i amb tota llibertat amb la naturalesa de manera que els paisatges, tot i que són més de Mont-Roig que quan els pintava del natural, no tinguin res a veure amb la realitat exterior”. Però no va ser fins el 1924 i a través de quadres inacabats, que Miró va començar a realitzar teles dibuixades sobre un fons monocrom, descobrint la manera de traduir la poesia a la pintura. Va pintar fondos monocroms i sense referència i el motiu del paisatge es va anar reduint, en alguns casos, a un blau còsmic. Aquest llenguatge, cada vegada

42. Margit Rowell. “Campo-Stella” a: *Joan Miró. Campo de estrellas*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p.31.

43. Jacques Dupin. *Joan Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 122



Figura 144.
Joan Miró
Petit Blau 1925
Col·lecció Maeght

més condensat, va acabar sent el seu idioma dominant. Els fondos monocroms de les seves pintures, blaus, grocs, terra i sorra, es referien al medi natural, però també remetien a la mena poesia a la que Miró era aficionat: a la de “l’abisme floreixent i blau” de Rimbaud, a la de “l’etern atzur” de Mallarmé, o a la de “l’immens blau” de Ruben Darío, que era el poeta de moda en la Barcelona de la seva joventut⁴⁴.

Joan Miró va aconseguir una expressió, que avui en diríem minimalista, de signes traçats ràpidament en un vast camp monocrom⁴⁵. Potser aquí, caldria recordar que el primer monocrom blau va aparèixer el setembre de 1921, amb motiu de l’exposició *5 x 5 = 25 sobre el constructivisme rus*. Aquest primer monocrom blau, era un dels tres quadres monocroms –*Color vermell pur, Color groc pur, Color blau pur*–, d’Alexander Rodchenko qui, per primera vegada en la història, els va proclamar com els tres colors fonamentals de l’art⁴⁶.

44. Margit Rowell “Campo-Stella” a: Joan Miró. *Campo de estrellas*. Catàleg d’exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1993, pp.23-27.

45. Michel Draguet. *Chronologie de l’art du xxème siècle*. París: Flammarion, 2003, p. 103.



Figura 145.
Joan Miró
Masia

En realitat, no va ser fins al cap de quatre anys, el 1925, a Mont-Roig, que Joan Miró va pintar a l’oli, el quadre *Petit Blau* (figura 144). “Aquest és el color dels meus somnis”, va proclamar. *Petit blau*⁴⁷ és una pintura monocroma en què a primera vista no hi apareix res, tan sols un fons blau ceruli meravellós, lleugerament animat pel pinzell⁴⁸. Tota una evocació del cel de les pintures de Giotto. Però potser podria ser fruit de les investigacions filosòfiques d’alguns dels seus contemporanis, com les de Gaston Bachelard, quan escrivia: “En un principi no hi ha res, després hi ha un no res *profund*, i després hi ha una *profunditat blava*”⁴⁹.

Petit blau, és una de les obres d’aquesta tesi que també he pogut veure de prop. Quan la vaig veure, de seguida em va recordar el cel del quadre *La Masia* de Joan Miró (figura 145). Si es mira amb atenció, s’observa que el blau de *Petit blau* és del mateix to. Sembla un detall, enquadrat i ampliat del mateix cel. A més sembla com si amb “l’ampliació” hagués

46. *Le Constructivisme Russe*. Lausana: L’Age de l’Homme, 1987. Citat a: Gerard Conio, p. 387. L’exposició va tenir lloc a Moscou, a la Unió del Club dels Poetes. Citat a: Geneviève Monnier. “Brève histoire du bleu” a: *Artstudio* núm 16. Primavera 1990. París: Artstudio (ed), 1990, p. 36.

47. Actualment la pintura *Petit bleu* forma part de la col·lecció A. Maeght.

48. Jacques Dupin. *Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 124.

49. Gaston Bachelard. *L’Air et les Songes*. París: Librairie José Corti, 1992, p. 218.

aparegut la textura típica de les ampliacions fotogràfiques i que, Miró hagués decidit de treballar-la amb minuciositat. Les diferents intensitats del blau del cel, aplicades amb pinzellades de traç miniaturista, aconsegueixen emocionar-nos, tant per les intensitats de color que traïxen, com perquè defineixen un espai quasi abstracta del cel i de la llum de l'estiu català del seu Mont-Roig natal⁵⁰. Amb unes quantes pinzellades Miró inventa un ideograma del cel i ens descobreix un espai irreal⁵¹.

Joan Miró explicava que fugia cap a l'interior absolut de la naturalesa i que el que pretenia era que els seus quadres semblessin oberts a la crida magnètica del buit. Estava interessat en el buit, en la buidor perfecta i explicava que, els seus gests lineals sobre la tela, eren els signes de la progressió del seu somni⁵². *Petit blau*, és el cas més clar i l'exemple més perfecte, per il·lustrar l'experiència de Miró de la comprensió del buit⁵³. En el seu univers, l'espectacle de la realitat es va anar transfigurant com en un somni, revelant un treball de metamorfosis basat en una gran sensibilitat sobre l'empremta i l'analogia i sobre una poesia personal, que estava en els límits del món de la infància. Va ser d'aquesta manera naïf, que Miró va cercar l'evocació d'una experiència personal abans que una simple còpia de la natura⁵⁴.

Per Joan Miró, el somni i la realitat, el dia i la nit, la terra i el cel eren dues cares d'un únic univers, reflectint-se l'una en l'altre. "No segueixo els dictats dels meus somnis, deia, sinó que crec els meus somnis a través de les pintures. La meua pintura mai mostra la força de la gravetat, jo vull donar-li una qualitat astral"⁵⁵. El que si és cert, és que Joan Miró va saber mantenir-se lluny de tota mena d'influències. Les seves pintures expressen una cosmogonia bidimensional sense cap mena de relació amb l'abstracció. La seva manera de pintar, no és tan sols el reconeixement del valor de l'imaginari en l'home, sinó també el de la bellesa infinita del món real.

Es diu que el sentiment del sublim no és el que succeeix, sinó el fet que, finalment, acabi succeint alguna cosa. Aquesta és la vella meravella filosòfica: que hi ha alguna cosa en comptes del no res que indica la qualitat de l'esdeveniment i que, com a tal, està fora de les seqüències temporals. L'art de Barnett Newman (1905-1970) testimonia aquesta preocupació. No representa esdeveniments sublims, els crea. "Ara i aquí, deia, hi ha aquesta pintura en comptes del no res, i això és el que és sublim"⁵⁶.

Abans de descobrir la seva identitat com a pintor, Barnett Newman era un teòric que batallava per reconciliar el moviment modern i la metafísica. Estava interessat en crear formes que, per la seva pròpia naturalesa abstracta, portessin cap a un contingut intel·lectual. "L'abstracció tradicional, deia, pot arribar a satisfer el gust humà per la bellesa, però és incapaç de satisfer les seves necessitats espirituals". Newman plantejava una nova

abstracció, amb el propòsit apassionat de "penetrar dins del misteri del món". De fet el principal interès de Newman era el de referir-se al sublim, de la mateixa manera que s'hi referia Kant, com allò que se situa més enllà de la comprensió humana. Segons ell, qualsevol intent de penetrar en el misteri del món, porta a l'home a una confrontació directa amb la incomprendibilitat del diví⁵⁷.

Barnett Newman havia anat destruint sistemàticament la seva obra, fins i tot quan encara no havia pogut assecar-se, convençut que havia fallat en el seu repte. Com a resultat, l'única prova de la seva relació amb la pintura creativa no va sorgir de teles visibles, sinó dels seus escrits polèmics i de les seves discussions nocturnes amb els seus col·legues. Gairebé sempre la clau dels debats se centrava primer en aconseguir un tema èpic important, com a ingredient indispensable, que distingís l'art amb significat del merament decoratiu, per tal que finalment s'obris la necessitat de crear una nova manera de pintar, que fos capaç d'expressar el contingut del sublim en termes moderns i d'obrir un nou camí en l'art, de la mateixa manera que Miquel Àngel ho va fer al sostre de la Capella Sixtina⁵⁸.

Barnett Newman es va passar tota la seva vida explorant els vincles entre el pensament creatiu i la forma material que pot adoptar⁵⁹. En un món leg privat, que va titular *The Plastic Image*, escrit al voltant de 1943-1945, Newman afirmava que el nou pintor, que havia vist emergir a Nova York, havia acceptat i absorbit els descobriments plàstics de l'art i que havia desenvolupat el que possiblement era el nivell més alt de sensibilitat en la gramàtica de l'art, un nivell que mai cap pintor no havia tingut en la història. "Ara, a partir d'aquí, ens hem de moure cap a un art expressiu, deia, si bé els sentiments del pintor, tan ben expressats pels expressionistes, no són suficients. La veritat no és una presentació de l'experiència emocional, la veritat és la recerca d'un significat amagat de la vida. Newman estava determinat a crear un art completament nou que simbolitzés una nova vida, un nou món. Sent un intel·lectual com era, va començar per analitzar la "situació" objectivament i de manera literària. Va compondre un esborrany d'una sèrie de texts, un famós conjunt de cinc assaigs, publicats entre 1947 i 1949 en una petita revista titulada *Tiger's Eye*. "El millor per entendre el present, deia, potser per poder avançar el futur, comença per reexaminar el passat, des de l'art prehistòric i primitiu al surrealisme i fins al romanticisme, però sempre, amb el propòsit de descobrir els elements que poden ser comuns al gran art i de quina manera s'han redescobert en formes adients en la segona meitat del segle XX⁶⁰.

El 1948, Barnett Newman, en una reflexió sobre el problema de la representació de l'art no figuratiu, deia: "la qüestió que ara sorgeix és que vivim en una època en la que no hi ha cap mena de llegenda o de mite que puguem anomenar sublims. Si ens neguem a admetre qualsevol exaltació en matèria de pures relacions i si ens neguem a viure en l'abstracte, com

50. Jacques Dupin. *Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 89.

51. Jacques Dupin. *Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 98.

52. Margit Rowell "Campo-Stella" a: *Joan Miró. Campo de estrellas*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p.41.

53. Jacques Dupin. *Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 124.

54. Michel Draguet. *Chronologie de l'art du xxème siècle*. París: Flammarion, 2003, p. 103.

55. Miró, entrevista amb Denys Chevalier, pp. 264-65. Publicada per primera vegada a *Aujourd'hui : Art et Architecture*. París: novembre de 1962. Citat a: Margit Rowell. "Campo-Stella" a: *Joan Miró. Campo de estrellas*. Catàleg d'exposició. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993, p. 27.

56. Renée van de Vall. "Silent Visions. Lyotard on the Sublim" a: *Art and Design Profile* núm 40, 1995, p. 71.

57. Mel Bochner. "Barnett Newman: Writing Painting / Painting Writing" a: Melissa Ho (ed). *Reconsidering Barnett Newman*. Filadèlfia: Philadelphia Museum of Art, 2002, pp.22-23.

58. Daniel Wheeler. *Art Since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, p. 51.

59. Barnett Newman. *Escritos escogidos y entrevistas*. Madrid: Editorial Síntesis, 2006, p. 15.

60. Daniel Wheeler. *Art Since Mid-Century. 1945 to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1991, p. 52.

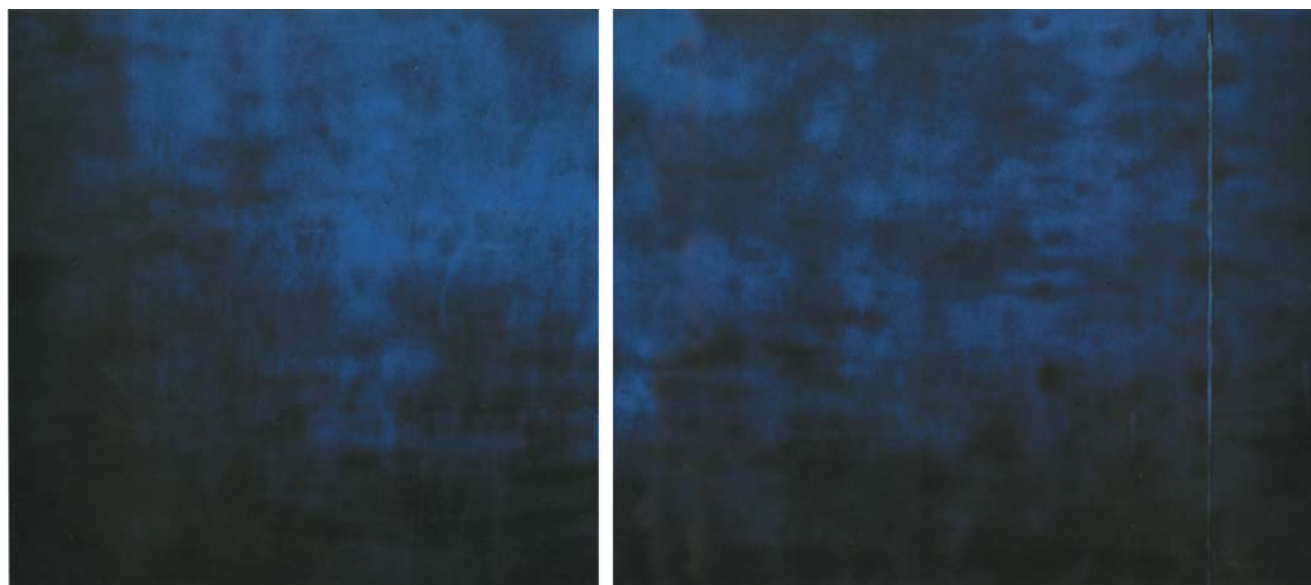


Figura 146.
Barnett Newman
Cathedra 1959
Dokumenta II de Kassel

podem estar creant un art sublim?”⁶¹ Les meves pintures no tenen res a veure amb la manipulació de l’espai ni amb la imatge, sinó amb la sensació de temps”⁶².

En un altre, dels articles que també va escriure el 1948, titulat *The Sublim is Now*, Barnett Newman va declarar que “l’impuls de l’art modern és el del desig de destruir la bellesa”⁶³. Estem reafirmant el desig natural de l’home per l’elevat i en comptes de representar les catedrals de Crist o de la vida, ens estem representant a nosaltres mateixos i als nostres sentiments”⁶⁴. Per Newman, l’art és una extensió de la ment que es relaciona amb l’intel·lecte més que no pas amb la sensualitat. “El nou pintor, deia, és un veritable revolucionari, és el líder que situa la funció de l’artista en el pla correcte, el del filòsof”⁶⁵.

En treballar dins d’un vocabulari abstracte que explorava els territoris espirituals, Barnett Newman no podia més que suggerir, per associació, els texts concrets que l’inspiraven. Sovint, cal saber llegir els títols de les seves pintures i reconèixer les seves fonts d’inspiració, per poder entendre la metàfora abstracta que presenta, com per exemple en la pintura *Cathedra* (figura 146), en què el títol fa referència a un passatge d’Isaïes⁶⁶. Les grans dimensions d’aquest quadre, uns 3,5 x 5,5 metres, submergeixen a l’espectador en un mar de blau celestial que, com els omnipresents blaus de la tradició romàntica, evoca un reialme espiritual il·limitat, on fàcilment podria residir-hi una divinitat invisible⁶⁷.

El títol de *Cathedra* va sorgir molt tardanament, el 1959, quan aquesta pintura va ser exposada a la *Documenta II* de Kassel. Fins llavors,

Newman havia tractat d’anomenar a aquesta gran tela *Throne*, que és el que significa la paraula llatina *cathedra*, un títol que la seva dona Annalee Newman, desaprojava pel seu potencial de connotacions escatològiques. En la primera monografia sobre Newman, publicada el 1969, Thomas B. Hess recull les explicacions que el pintor li va donar sobre alguns dels seus títols. És en aquesta monografia s’hi recull el passatge del llibre corresponent a l’obra *Cathedra*. “Sentia que era una pintura molt plena... tota blava”. El títol es refereix al passatge d’Isaïes (6.1) que diu així: “Vaig veure també al Senyor assegut en un trono... El plec del seu mantell omplia el tabernacle”. *Cathedra* és una pintura que representa a la cadira –el trono de Déu– però també la seva roba blava que omplia tot l’espai sagrat. “Em recorda, diu Hess, la bellesa de Baudelaire quan diu: *Je trône dans l’azur*”⁶⁸.

Tot i que s’ha escrit molt sobre el trono de Déu és sorprenent descobrir, en llegir a Isaïes, que la seva menció és molt curta. Només en parla quan el profeta tremola, en haver vist a Déu i quan diu que, com que els seus llavis eren impurs, un dels àngels, que flanquejava el trono, va baixar a tocar-li la boca amb una brasa de l’altar tot dient-li que els seus pecats havien estat esborrats. Però l’al·lusió a Isaïes, que fa Newman en el títol, també podria referir-se al vers que segueix immediatament a la visió. Es tracta de la pregunta que el profeta, ara pur, sent que Déu formula (6.8): “A qui enviaré, qui serà el meu missatger?” La part important és indubtablement la resposta d’Isaïes: “Sóc aquí, envia’m”. Aquest “Sóc aquí”, també va ser la resposta d’Abraham quan Déu li va demanar de sacrificar el seu fill (Gènesi 22.11). És una impressió tràgica que havia estat extraordinàriament analitzada per Søren Kierkegaard a *Fear and Trembling*⁶⁹. Un llibre que havia impactat a Newman i que figurava a la seva biblioteca. “Sóc aquí” és una afirmació d’existència, que té molt a veure amb el que Newman va escriure sobre el desig de donar a l’espectador de les seves obres, un sentit de lloc: “Sé que aquest és el trono, la pintura i en responc”. Però en el cas de *Cathedra* en particular, aquest “sóc aquí” també pot significar: “Sóc escassament visible però encara puc servir el meu propòsit”.

Com William Blake i molts d’altres romàntics, Barnett Newman va buscar, en diverses fonts religioses, la inspiració de la mística que transcendeix els límits d’una secta determinada. La doctrina de qualsevol religió particular era massa limitadora per les seves ambicions universals. En la seva recerca, de noves cosmogonies, va explorar no tan sols la qüestió de la formació del mite entre els pobles primitius i entre els grecs, sinó també una gran varietat de literatures que van des de la Cabala i l’Antic Testament fins a la història de la Passió, tal com es representa en la tradicional seqüència narrativa de les escenes del *Via crucis*. Dins d’aquest domini de religió comparada, Newman sempre va perseguir la visió del sublim, abordant els últims misteris de la creació, de la divinitat, de la

61. Barnett Newman a: “The Sublim is Now”, desembre de 1948. Citat a: Nikos Stangos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 173.

62. Nikos Stangos. *Conceptos de arte moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 171.

63. Elizabeth Prettejohn. *Beauty and Art, 1750-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 160.

64. David Hopkins. *After Modern Art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, p. 16.

65. Mel Bochner. “Barnett Newman: Writing Painting / Painting Writing” a: Melissa Ho (ed). *Reconsidering Barnett Newman*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2002, p. 24.

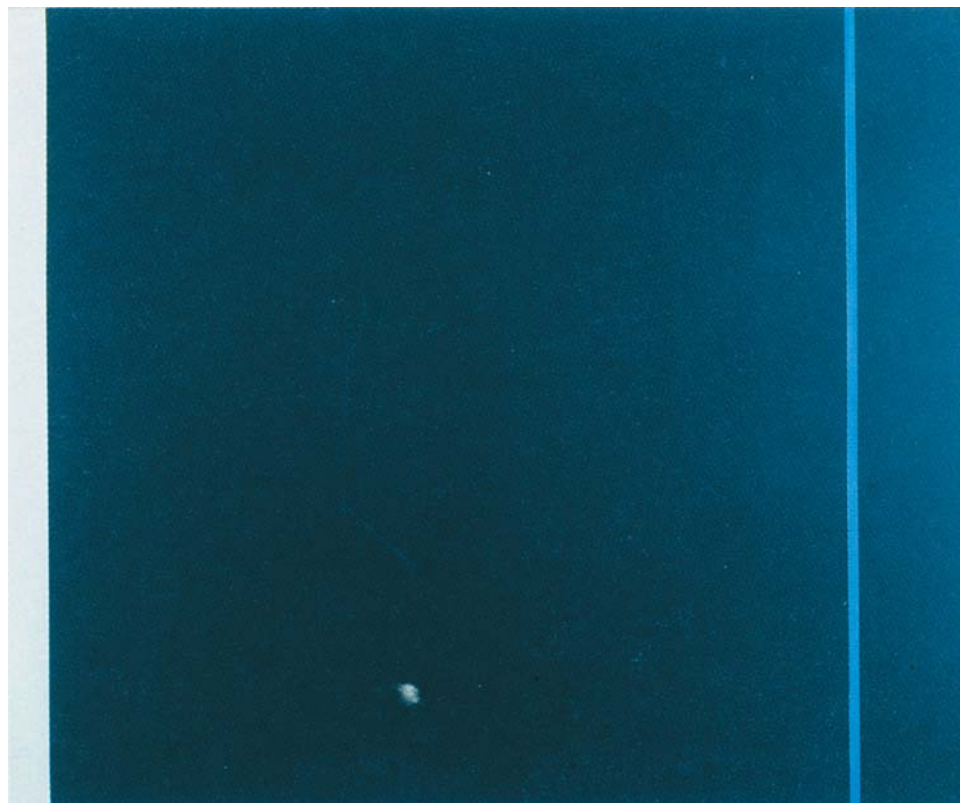
66. “Vaig veure el senyor sobre el seu trono alt i sublim i les seves xarpelles omplien el temple”. Isaïes 6.1.

67. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 240.

68. Thomas B. Hess. *Barnett Newman*. Nova York: Walker and Company, 1969, p. 55. Citat a: Melissa Ho (ed). *Reconsidering Barnett Newman*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2002, p. 40.

69. Søren Kierkegaard. *Fear and Trembling*. Princeton: Princeton University Press, 1983. Citat a: Melissa Ho (ed). *Reconsidering Barnett Newman*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2002, pp. 41-42.

Figura 147.
Barnett Newman
Midnight Blue 1970



mort i de la resurrecció. Un sublim que també és present en les referències paisatgistes dels seus títols, unes referències que pertanyen a aquestes experiències de natura sense límits, les mateixes que pels romàntics havien estat les metàfores dels misteris sobrenaturals.

El fet que Barnett Newman fos jueu pot explicar en part el seu desig i la seva capacitat per presentar aquests temes religiosos en termes abstractes, ja que, a diferència de les tradicions catòliques d'art religiós, la tradició iconoclasta jueva podria haver-li suggerit la possibilitat de crear imatges totalment incorpòries de Déu, d'Adam i Eva, d'Abraham o de Crist. El sentit de la divinitat en els buits il·limitats de les seves pintures, on figures, objectes i tota mena de matèria en queden exclosos, pertany a la tradició romàntica. Una tradició que es va nodrir principalment d'artistes no catòlics, sobretot protestants i jueus, tots ells partidaris de la presentació d'experiències transcendents mitjançant imatges immaterials, ja fossin els infinits intangibles de l'horitzó, del mar o del cel, o els seus equivalents abstractes en la representació del sublim, com en els incommensurables buits de Newman⁷⁰.

El fil conductor del sublim ens porta ara cap al suprematisme, un sistema gramático-filosòfic construït en el temps i en l'espai que, quan va sorgir,

va exercir sobre els artistes russos, un impacte similar al que havia produït la teoria d'Einstein sobre els científics, perquè descobria un món mai vist abans, un món inequívocament modern⁷¹.

Entre els anys 1870 i 1890, el llibre del filòsof Nikolai Federov (1828-1903), *La filosofia de la tasca comuna*, donava els arguments de la inevitabilitat de l'entrada de la humanitat en el cosmos. Pot haver estat aquesta la raó per la qual, un dels primers objectius de la ciència i de la tecnologia russa, de les tres últimes dècades del segle XIX, fos el del vol tripulat en l'atmosfera i en l'espai exterior. El que si és cert, és que Rússia va aconseguir la primera posició mundial en alguns aspectes d'aquest camp⁷². En contrast amb la idea europea de la música i del teatre, com a síntesi de les arts, (Schopenhauer, Nietzsche, Wagner), Federov proposava l'arquitectura com a la imatge simbòlica, de la matèria transformada de l'univers, on la Terra i el món esdevinguessin l'escenari de la creativitat còsmica universal. Federov plantejava que, en el futur, qualsevol podria esdevenir el demiürg d'un univers real i infinit, un univers on l'art es modelaria, segons les lleis superiors de la moralitat de la bellesa i de l'harmonia.

El tema de l'espai i el del cosmos es van reflectir en totes les tendències de l'avantguarda russa (figura 148) però especialment en el moviment suprematista fundat per Kasimir Malevitch (1878-1935)⁷³. Malevitch va escriure, el 1920, que la forma suprematista era la base d'una tecnologia avançada de futur, que personalment, veia l'esdevenidor com l'essència del límit i que la condició humana no se'n podria escapar⁷⁴. Malevitch somiava en un temps en què la terra i la lluna serien per l'home una font d'energia i de moviment i que, seria el moment en què l'home utilitzaria la força rotativa de la terra com si de "l'aigua del molí" es tractés, perquè ara, deia, totes les coses giren en va⁷⁵.

Kasimir Malevitch va treballar en un sistema de "signes" que, pretenia tancar el buit entre els mitjans de la representació i de la no representació. Va atribuir significats explícitament simbòlics a les figures geomètriques abstractes i als colors. El quadrat es va consolidar com a la representació de la totalitat del món, el cercle com a la del moviment de la terra i el triangle com a la de la força superior⁷⁶. El quadrat havia substituït el tradicional triangle diví. "La modernitat, deia Malevitch, difícilment pot estar inclosa en el triangle antic perquè, actualment, la vida de la humanitat és quadrangular"⁷⁷.

El suprematisme de Malevitch va portar al postulat de la voluntat creativa del pintor capaç de comunicar al món, aquella energia transformadora, gràcies a la qual es crea la forma. Segons Malevitch, amb el descobriment del suprematisme, la pintura assumeix el *canon supremus*, és a dir, la llei superior no relacionada amb l'estat emocional del pintor o de l'espectador, construint-se així, segons escrivia ell mateix, "un sistema en el temps

70. Robert Rosenblum. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, pp. 239-241.

71. H. W. Janson. *Historia general del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 1125.

72. El 1875, el químic Dimitri Mendeleev va desenvolupar la idea d'un globus estratosfèric per arribar a les capes superiors de l'atmosfera. El 1881, l'oficial Alexander Mozhaisky va aconseguir una patent d'una màquina voladora més pesada que l'aire (és a dir un aeroplà), que va construir el 1883. L'inventor Nikolai Kibalchich va desenvolupar una màquina voladora a reacció el 1881 i el matemàtic Konstantin Tsiolkovsky, un autodidacta dirigit pel propi Federov, va demostrar el principi de la propulsió a reacció en l'espai exterior el 1883. Veure: Igor A. Kazus. "The Idea of Cosmic, Architecture and the Russian Avant-garde of the Early Twentieth Century" a: Jean-Clair (ed). *Cosmos from Romanticism to the Avant-garde*. Catàleg d'exposició. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts / Prestel Verlag, 1999, p. 194.

73. Igor A. Kazus. "The Idea of Cosmic, Architecture and the Russian Avant-garde of the Early Twentieth Century" a: Jean-Clair (ed). *Cosmos from Romanticism to the Avant-garde*. Catàleg d'exposició. Montreal: The Montreal Museum of Fine Arts / Prestel Verlag, 1999, p. 194.

74. Paul Crowther. "Philosophy and Non-Objectivity" a: Andreas Papadakis (ed). *Malevitch*. Londres: Academy Editions, 1989, p. 52.

75. Gilles Néret. *Kasimir Malevitch 1878-1935 y el suprematismo*. Colonia: Taschen, 2003, p. 66.

76. Selim O. Khan-Magomedov. *Pioneers Soviet Architecture. The Search for New Solutions in the 1920s and 1930s*. Nova York: Rizzoli, 1987, p. 101.

77. Gilles Néret. *Kasimir Malevitch 1878-1935 y el suprematismo*. Colonia: Taschen, 2003, p. 50.

78. Elena V. Basner. "Kasimir Malevitch: Hechos, Hipòtesis, Mitos" a: *Malevitch. Colección del Museo Estatal Ruso. San Petersburgo*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación Juan March / Ajuntament de Barcelona, 1993, p. 20.

79. Richard Andrews. *James Turrell: Sensing Space*. Catàleg d'exposició. Seattle: Henry Art Gallery / University of Washington, 1992, p. 13.

80. Kasimir Malevitch, 1928. Citat a: *Malevitch. Colección del Museo Estatal Ruso. San Petersburgo*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación Juan March / Ajuntament de Barcelona, 1993, p. 38.

81. Kasimir Malevitch. *Essays on Art*. Copenhagen: Glawicki-Prus i David Miller, 1968, p. 104. Citat a: Paul Crowther. "Philosophy and Non-Objectivity" a: Andreas Papadakis (ed). *Malevitch*. Londres: Academy Editions, 1989, p. 53.

82. Richard Andrews. *James Turrell: Sensing Space*. Catàleg d'exposició. Seattle: Henry Art Gallery / University of Washington, 1992, p. 13.

83. Andrei Nakov. *Kazimir Malevitch. Écrits*. París: Éditions Irea, 1996, p. 234.

84. Paul Crowther. "Philosophy and Non-Objectivity" a: Andreas Papadakis (ed). *Malevitch*. Londres: Academy Editions, 1989, p. 51.

i en l'espai que, independentment de qualsevol bellesa estètica i emocional, és més aviat un sistema filosòfic sobre el color i la realització de nous moviments imaginats⁷⁸.

Kasimir Malevitch va fer de l'interès espacial, una de les bases de les idees suprematistes. Les primeres pintures no objectives, no es referien ni a la llum ni als llindars de la percepció, sinó que tractaven de revelar veritats universals sobre l'espai⁷⁹. "Les claus del suprematisme, deia, m'estan portant a descobrir coses que segueixen sense estar a l'abast del nostre coneixement. La meua pintura no pertany únicament a la Terra, ja que la terra ha estat delmada i l'home sent un gran anhel per l'espai i tendeix a alliberar-se del globus de la terra"⁸⁰. Un globus que per Malevitch és el tronc de la saviesa que ha de recórrer els camins de l'infinit. Segons ell, tot ha sorgit de la Terra i avança. Cada pas és una època de la cultura, cada pas és una nova conquesta que ha d'anar canviant les formes del passat, amb diferents èmfasis, desintegrant-les en diferents elements. Aquesta és una conquesta que ha de continuar en aquesta línia, fins que desapareixi l'energia de les formes antigues⁸¹.

En la pintura geomètrica no objectiva, Malevitch hi va trobar el vehicle per l'articulació del sublim a l'art. Malgrat la seva expressió de formes en moviment, les pintures de Kasimir Malevitch abandonen la lògica dictades per les lleis de la gravetat. Les formes se situen sense preocupar-se del concepte de *sobre* i *sota*, el que els hi permet flotar en un espai universal d'estructures independents⁸². "Tan sols cal trobar, deia, les relacions recíproques entre els dos cossos que recorren l'espai, la Terra i la Lluna i el nou *Sputnik* suprematista els relligarà i farà que es puguin construir i equipar amb tots els elements desitjats i es mourà en una òrbita que traçarà una nova via"⁸³.

Kasimir Malevitch explica que, en existir, qualsevol cos tridimensional, també es mou en el temps i deixa, com a traça del seu moviment, un cos temporal de quatre dimensions. "Mai no veurem ni sentirem aquest cos, per les limitacions del nostre aparell perceptiu, deia, tan sols veurem una secció a la qual anomenarem cos tridimensional. Anem errats quan pensem que aquest cos tridimensional és, en ell mateix, alguna cosa real. Tan sols és la projecció d'un cos de quatre dimensions, la seva pintura, la seva imatge en el nostre pla. Fins que els éssers humans no tinguin una plena consciència d'un espai de quatre dimensions, hi haurà certs estats d'atenció intuïtiva que s'hauran de trobar, especialment, en l'àmbit del misticisme i de l'art. Tal com assenyala Ouspensky, ja tenim en l'art els experiments sobre aquest llenguatge del futur, un llenguatge que avança cap a una evolució cíclica i divina de les formes futures". Sembla ser que Malevitch coneixia, a nivell de treball, el text *Tertium Organum* d'Ouspensky i tot fa pensar, que va ser mitjançant una bona explicació de segona mà⁸⁴.

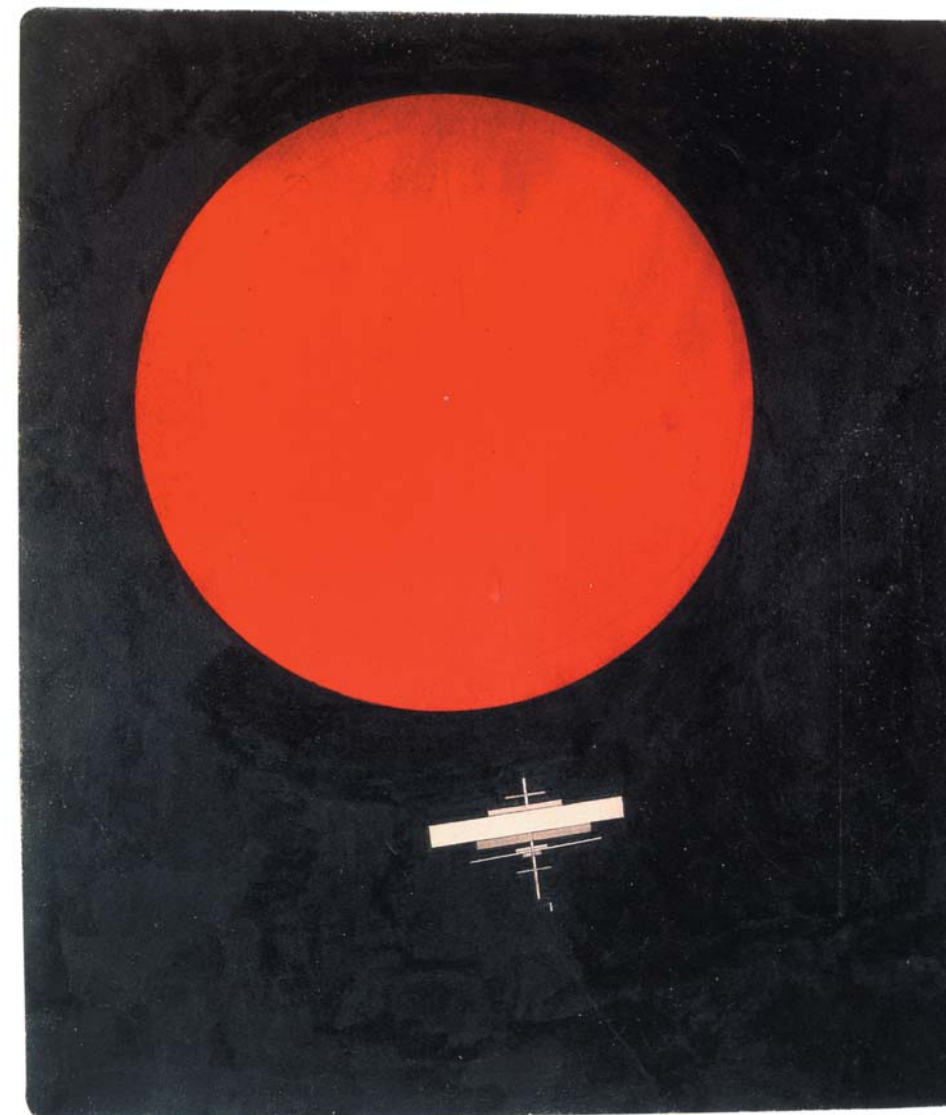


Figura 148.
Ilia Chashnik.
Cercle vermell sobre negre
1925
Objectes flotant per l'espai

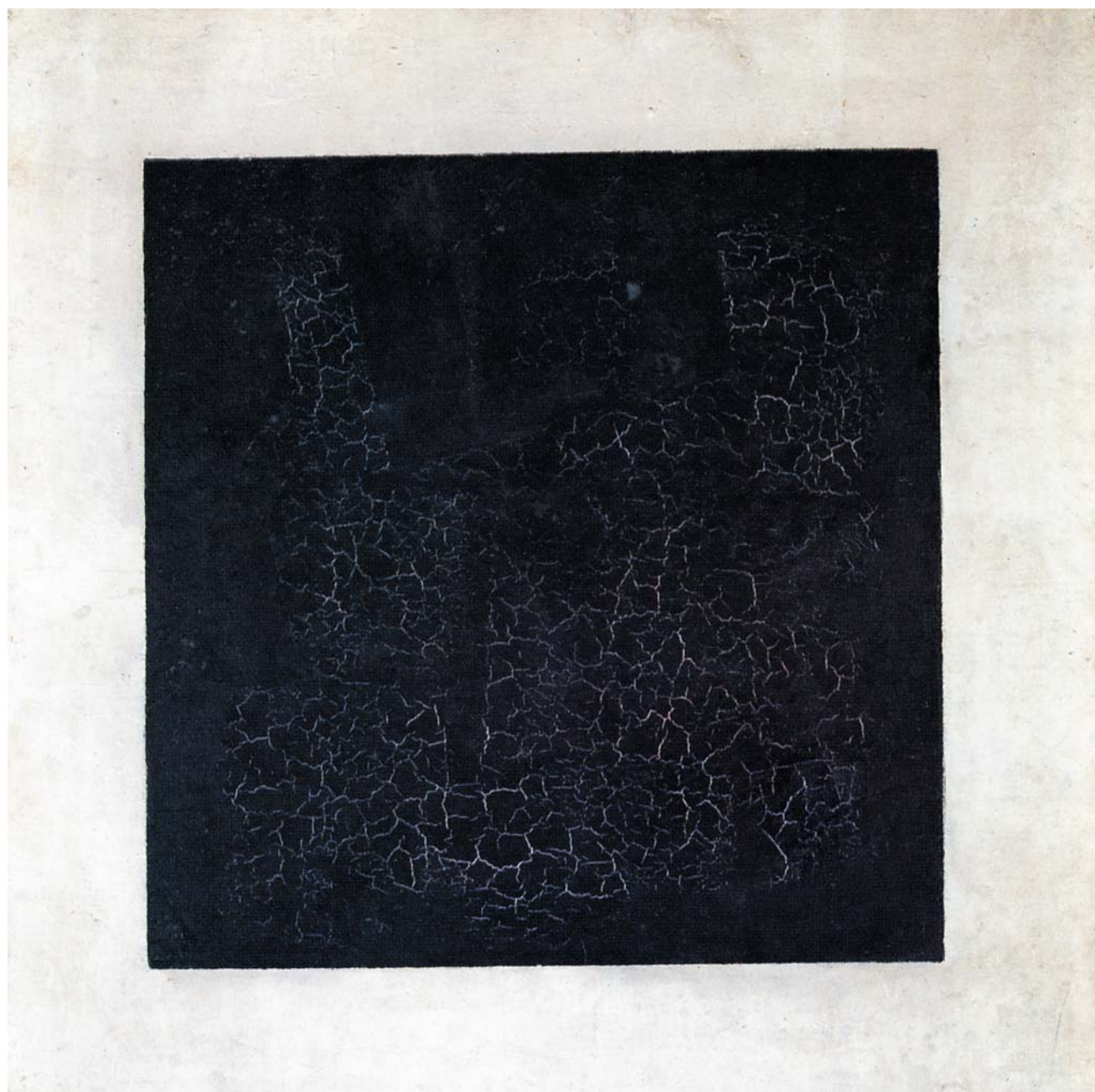


Figura 149.
Kasimir Malevitch
Quadrat negre 1914-1915

Fonamentant-se en les teories estètiques del moment, Malevitch afirmava que la realitat en l'art no és altra que l'efecte del color en els sentits. Per il·lustrar aquesta afirmació, va exposar el *Quadrat negre sobre fons blanc* (1915) (figura 149) argumentant que la impressió suscitada per aquest contrast era el fonament de tota mena d'art. "La representació d'un objecte, en tant que finalitat de la representació, és alguna cosa que no té res a veure amb l'art. L'objecte no té cap mena de significat en ell mateix, tan sols les idees, de l'esperit conscient, en són el seu valor. El sentiment n'és el factor decisiu. L'art participa d'una mena de representació no objectiva en el suprematisme"⁸⁵. Per explicar-ho, Malevitch va escriure, el 1915: "Al llarg dels passats mil·lennis els artistes han rivalitzat, per aproximar-se a la representació d'un objecte de la manera més fidel possible, per transmetre'n l'essència i el significat. Però ara, en la nostra era, els objectes s'han esvaït com el fum en una nova cultura de l'art"⁸⁶.

L'ascensió de Malevitch cap al cosmos es va efectuar al ritme de les diverses fases del suprematisme. Així va passar de l'estat estàtic del *Quadrat negre*, a l'estat dinàmic o còsmic de l'aeroplà en ple vol, on el quadrat es desmembra en rectangles o trapezis per formar una constel·lació que navega, que planeja i que es manté en suspensió. Tal com ho indica el seu títol, lluny de ser abstracta, es remet a la "mitologia del vol" de l'art rus de principis del segle xx, període que coincideix amb el naixement de l'aviació. Però en el cas de Malevitch, la imatge de vol de l'ocell simbolitza el moment essencial de la presa de consciència suprematista que explica l'alliberament dels objectes de la gravetat⁸⁷. Segons ell, les formes suprematistes són formes que progressen a través del seu propi espai lògic, que es divideixen en línies, plans, colors i volums i que es combinen una i altra vegada en noves construccions i sistemes"⁸⁸.

La inspiració del seu *Quadrat negre* va sorgir a Sant Petersburg, el 1913, quan Malevitch treballava en els dissenys dels decorats de l'òpera *La victòria sobre el sol*, (figura 150) una de les més importants produccions en col·laboració de l'era moderna. En el context de l'òpera, el quadrilàter negre representa l'eclipsi del sol, l'eclipsi de la pintura occidental. Tanmateix l'obra pot interpretar-se com el triomf del nou ordre sobre l'antic: el de l'Est sobre el de l'Oest, de l'home sobre la natura, de la idea sobre la matèria. Amb l'obra *Quadrat negre sobre fons blanc*, Malevitch va establir "la icona nua i sense marc de la nostra era"⁸⁹. Tot i així, altres autors hi han vist una mena de diagrama. L. D. Henderson el compara amb els diagrames en què els matemàtics⁹⁰ desplegaven les seves teories sobre l'espai en quatre dimensions⁹¹.

Potser el model de Malevitch sigui especialment útil avui, quan l'art s'enfronta amb la seva més absoluta incertitud. L'aproximació, que fa Malevitch, del sublim en l'art és totalment oposada al mirall de la present desintegració en l'art, que inclou una identificació amb un sublim

85. Herbert Read. *Histoire de la peinture moderne*. París: Arted Editions d'Art, 1985, p. 204.

86. Kazimir Malevitch, "Cubism and Futurism to Suprematism: The New Painterly Realism, 1915" a: John Bowlt ed. *Russian Art of the Avant-Garden: Theory and Criticism*. New York: Viking, 1976, p.132. Citat a: Jan Butterfield: *The Art of Light and Perception*. Nova York: Abbeville, 1993, p. 10.

87. Gilles Néret. *Kasimir Malevitch 1878-1935 y el suprematismo*. Colonia: Taschen, 2003, p. 65.

88. Malevitch 1913-1933. Escrits no publicats. Citat a: Mojca Oblak. "Kant and Malevitch. The possibility of the Sublime" a: *Art and Design Profile* núm. 40. Cambridge: 1995, p. 40.

89. Ingo F. Walther (ed). *Arte del siglo xx*. Colonia: Taschen, 1999, p.164.

90. Alguns d'aquests científics dibuixarien un cub tridimensional, movent-se a través de l'espai en la quarta dimensió del temps, i l'anomenarien "hipercub". Un bon exemple és el diagrama de Bragdon, on els seus cubs fan acrobàcies, representant l'univers com un cub i a la "realitat" com un pla mitjà. Alguns d'ells van desplegar el cub pla per formar una creu de sis cares quadrades, després el van alçar en tres dimensions, una altra vegada, generant un cub a cadascuna de les cares. Curiosament aquesta figura s'assembla l'hipercub de Malevitch, al teló de l'escena cinquena de l'acte segon de l'obra. Veure: Andreas Papadakis (ed). *Malevitch*. Londres: Academy Editions, 1989, pp. 48-49.

91. L.D. Henderson. *The Fourth Dimension and Non Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983. Cfr. Andreas Papadakis (ed). *Malevitch*. Londres: Academy Editions, 1989, p. 48.

92. Mojca Oblak. "Kant and Malevitch. The possibility of the Sublime" a: *Art and Design Profile* núm. 40. Cambridge: 1995, p. 41.

93. Walter Benjamin: *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona, 1983, p. 41.

94. El mètode Ben Day consisteix en concebre, com ascensions perfilades, les diferents parts d'una imatge que podien reomplir-se amb petites formes geomètriques regulars. Segons sembla, aquesta separació d'un objecte de la seva composició de superfície requereix un gran potencial d'abstracció, ja que es treballa amb dos nivells de percepció per a la mateixa imatge. En qualsevol cas, Ben Day no va fer aquest descobriment en solitari. Va trobar, senzillament, una aplicació industrial dels principis òptics que s'havien descobert, durant el segle XIX, pels teòrics del color com el Dr. Jean Mille, John Ruskin i Michel-Eugène Chevreul, quina obra també va repercutir en els pintors europeus de l'època. Ben Day deuria tenir sobretot la influència de la *Grammaire des arts du dessin* (París 1867) de Charles Blanc, en què presenta una possible barreja òptica de colors en forma de punts o estrelles sobre un fons clar. El 1879 un contemporani neoyorquí de Ben Day, Odgen N. Rood, va escriure un manual de l'artista nomenat *Modern Chromatics (Student's Text-Book of Color)* en el que describia diferents maneres de barrejar els colors òpticament, com a inclusió del sistema de punts de Mille de 1839. El llibre de Rood, va arribar a França i va exercir una certa influència en el neo-impressionistes com George Seurat i Paul Signac. Per tant el descobriment de Ben Day és paral·lel a d'altres investigacions contemporànies en el camp de l'òptica, que analitzaven els efectes visuals objectius. L'art abstracta arrenca d'aquestes investigacions del segle XIX. Veure: Janis Hendrickson. *Roy Lichtenstein*. Colonia: Benedikt Taschen, 1989, pp. 42-44.

95. Robert Hughes. *A toda crítica, ensayos sobre arte y artistas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1992, p. 317.

96. *Roy Lichtenstein. Dessins sans bande*. Catàleg d'exposició. París: Centre National d'Art Contemporain, 1975, p. 89. Citat a: Xavier Barral Altet. *Histoire de l'art*. París: Presse Universitaire de France, 1989, p. 120.

97. Herbert Read. *Histoire de la peinture moderne*. París: Arted Éditions d'Art, 1985, p. 298.

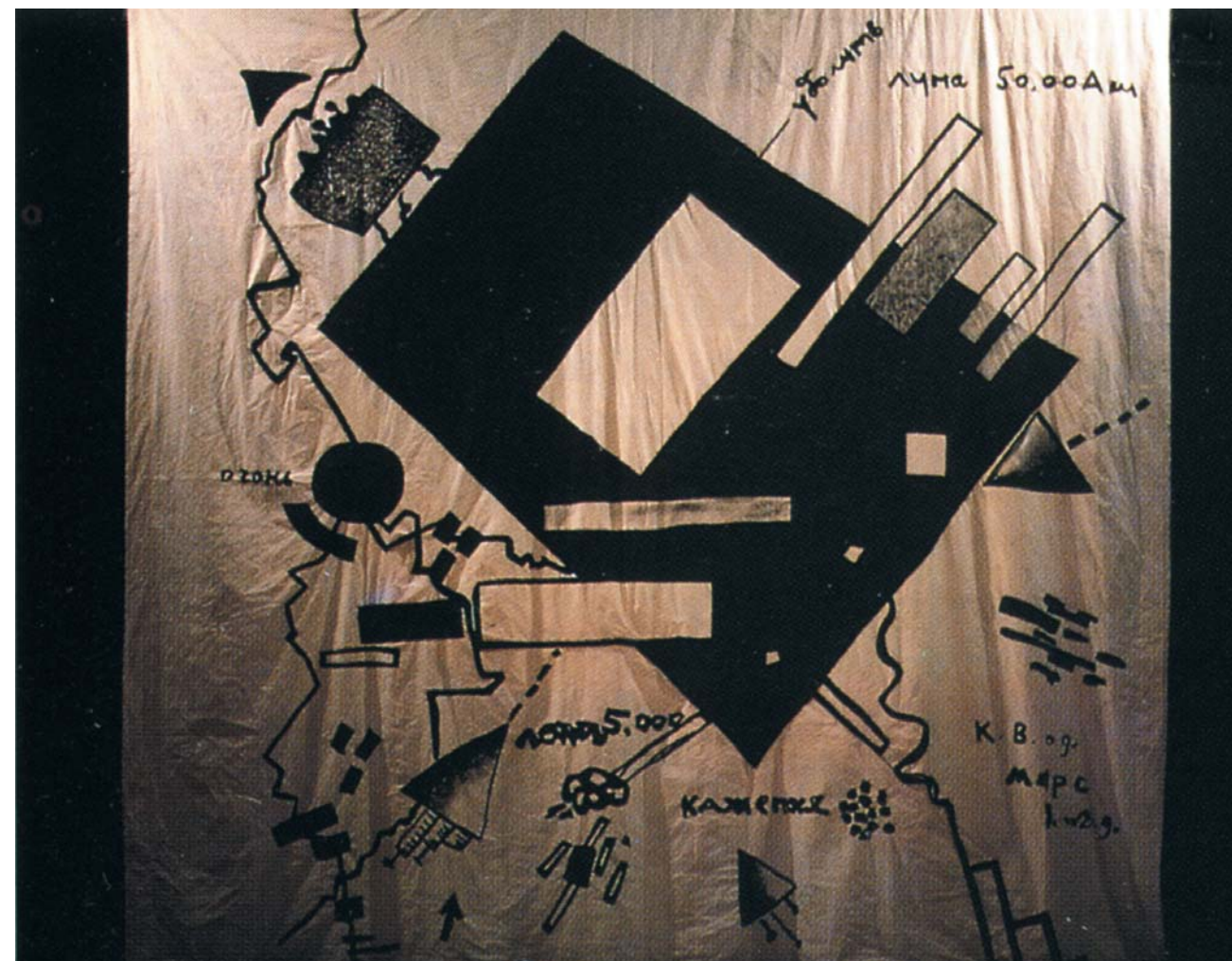
empàtic i empíric envers les forces que ens amenacen. Aquest "sublim" no és més que una repetició de velles estratègies. Malevitch, al contrari, evita la retòrica pictòrica i eleva el contingut al sublim empíric. Més aviat ens retorna al sublim en la seva autèntica formulació kantiana, com una afirmació de la dignitat de la llibertat i de la raó a través de l'art⁹².

Va ser Walter Benjamin (1892-1940) qui va dir, el 1927 que, per primera vegada en la història del món, la reproductibilitat tècnica emancipava l'obra d'art de la seva existència parasitària en l'esfera del ritual i que l'obra d'art reproduïda esdevenia cada vegada més la reproducció d'una obra d'art disposada a la seva reproductibilitat⁹³. Des de la contemporaneïtat es pot observar una actitud, que podria ser fruit d'aquesta reflexió, la que es contempla en la pintura d'alguns dels paisatges de Roy Lichtenstein (1949-1997), una pintura que proposa un nou codi, mitjançant la trama dels punts Ben-Day⁹⁴.

En realitat no va ser la pintura sinó la reproducció el que va ser parodiada per Roy Lichtenstein. Se sap que la reproducció redueix l'art a punts i Lichtenstein ho va descobrir, augmentant l'escala d'aquesta conversió i recordant-nos que gran part de la nostra experiència de l'art és indirecta i està basada en la impremta⁹⁵. "Els punts que faig servir donen a les imatges un caràcter artificial, deïa. Penso que els punts també poden representar la transmissió d'una informació. Antigament el seu significat estava relacionat amb la impremta, però actualment, crec que només són decoratius"⁹⁶. En realitat, el que va fer Lichtenstein va ser actuar sobre la necessitat d'explotar les possibilitats formals de les investigacions del grafisme comercial, més que sobre les de crear un impacte⁹⁷.

Amb la utilització del procediment Ben-Day, Roy Lichtenstein va veure que tenia la possibilitat de controlar la saturació dels colors i els degradats de tons, és a dir, d'eliminar de la seva pintura tota traça d'emoció o d'elecció subjectiva. Les relacions clàssiques de l'ombra i de la llum esdevenen en la seva pintura una oposició del positiu i del negatiu⁹⁸. Lichtenstein havia manifestat que volia que les seves imatges semblessin tan mecàniques com fos possible tot i que, en el fons del seu cor, continuava sent un pintor. Mai va voler basar les seves obres en fotografies i sempre es va estimar més fer servir figures que ell mateix dibuixava a mà⁹⁹.

"La meua obra, deïa, tracta més aviat de la definició americana de les imatges i de la comunicació visual¹⁰⁰. El cert és que, vaig dubtar sobre la possibilitat de desempallegar-me de qualsevol tema que es pogués reconèixer fàcilment. Quan es fa aquesta elecció, quan la pintura esdevé abstracta, aquesta es transforma en símbol i si l'abstracció representa el que simbolitza, heus ací que el tema, com a tal, retorna al galop"¹⁰¹.



Els quadres de Lichtenstein pretenien objectivar i desindividualitzar emocions i actituds. La seva pintura sembla realitzada mecànicament, és perfecta i anònima, igual que si hagués estat feta per un dissenyador gràfic. Però el punt de partida de Lichtenstein era ben diferent, ja que canviava el context funcional del còmic i dels altres mitjans que feia servir. Els redimnia dels efectes superficials i de la coherència, de manera que allò que era banal esdevenia de cop i volta suggestiu i ple de significat¹⁰².

És un temple grec en ruïnes un monument històric o un anunci de la TWA? I què succeiria si fos simplement un Lichtenstein?¹⁰³

Doncs és una pintura de Roy Lichtenstein (figura 151), la del *Temple d'Apol·lo* (1964), amb un cel que ha perdut completament la seva transcendència, un cel que escandalitzaria a Caspar David Friedrich. És un cel d'un anunci d'agència de viatges, on, tal com ha assenyalat Giulio Carlo

Figura 150. Kasimir Malevitch *Composició suprematista Fons de l'escena 2 del quadre de l'espectacle Victòria del sol* 1913

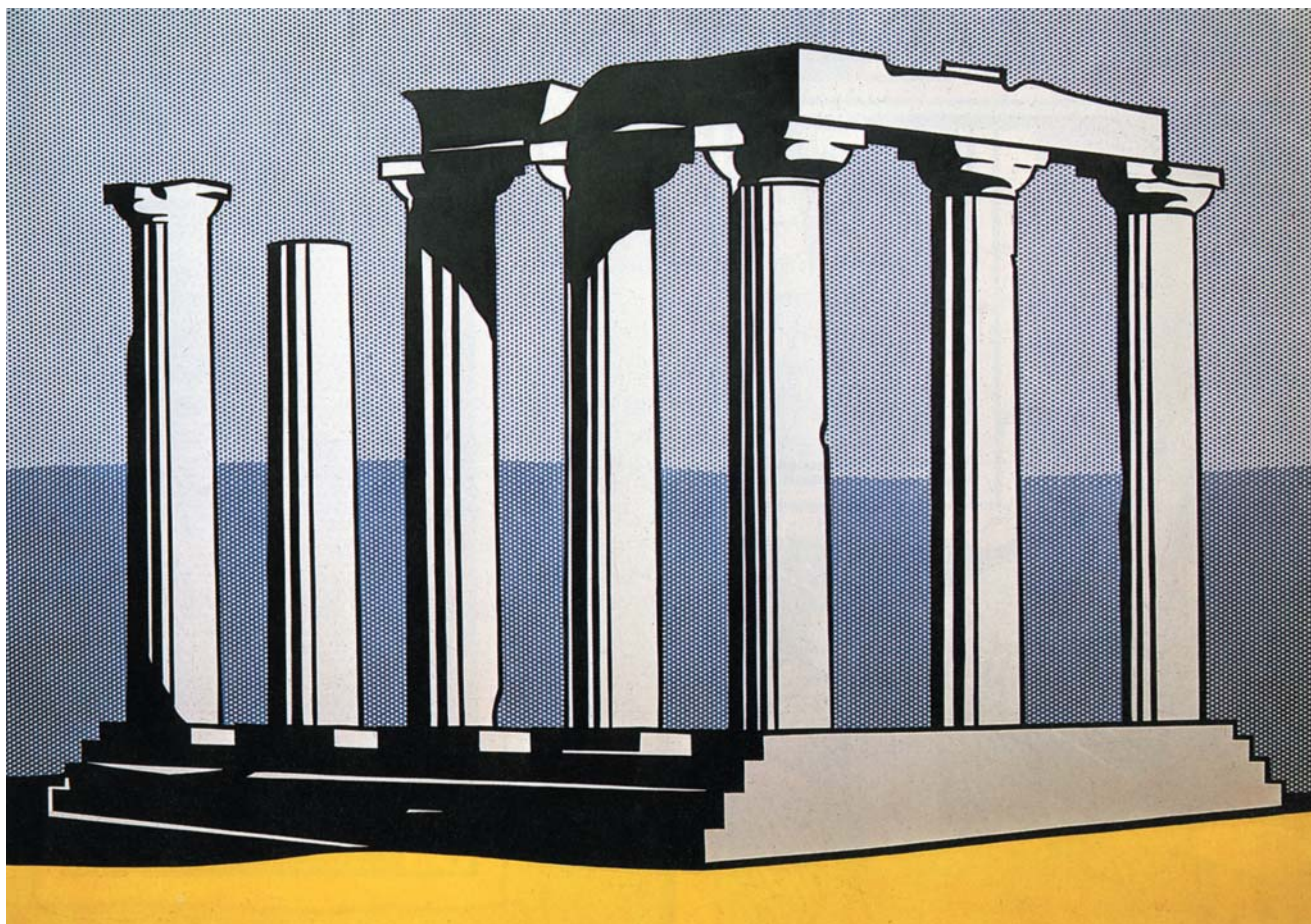


Figura 151.
Roy Lichtenstein
Temple of Apollo
1964

98. Veure sobre aquest tema: Bernice Rose: *The drawings of Roy Lichtenstein*. Nova York: MOMA, 1987, p. 21. Citat a: Bernard Marcadé. "La peinture et son ombre" a *Artstudio* núm. 20, primavera de 1991. París: Artstudio (ed), 1990, p. 126.

99. Janis Hendrickson. *Roy Lichtenstein*. Colònia: Benedikt Taschen, 1989, p. 25.

100. Janis Hendrickson. *Roy Lichtenstein*. Colònia: Benedikt Taschen, 1989, p. 38.

101. Carter Ratcliff. "Roy Lichtenstein, Donald Duck & Picasso" a: *Artpress* núm. 140, octubre de 1989, pp. 14-15. Citat a: Bernard Marcadé. "La peinture et son ombre" a: *Artstudio* núm. 20, primavera del 1991. París: Artstudio (ed), 1991. p. 125.

Argan, el temple ha passat a ser un anunci, un reclam turístic. És un cel tramat, que ens fa pensar amb els cels estrellats dels temples egipcis, amb el Mausoleu de Gal·la Placídia i amb el sostre de la *Capella Scrovegni* de Giotto, un cel, però, amb la vibració de l'Op Art.

La selecció iconogràfica de Lichtenstein s'orientava preferentment cap als temes de la cultura de masses. És per això que Lichtenstein va seleccionar la imatge del *Temple d'Apol·lo*, una reproducció que sembla ser que havia vist a les parets d'un restaurant. De la mateixa manera que les piràmides d'Egipte, un quadre de Monet, de Picasso o de Mondrian, el temple grec *Temple d'Apol·lo*, forma part d'un *star system* icònic de la nostra cultura. No connota l'antiguitat, ni tan sols Grècia, sinó que més aviat és una invitació al viatge, a la indústria del turisme, a aquesta ordenació col·lectiva del buit, de les hores mortes de les vacances. Dins d'aquesta cultura de *Club Méditerranée*, en què el passat és més important que el mitjà pictòric que l'exposa, el mitjà esdevé el missatge, a la manera d'un vel anònim i superficial, que ens remet òpticament a una època¹⁰⁴.

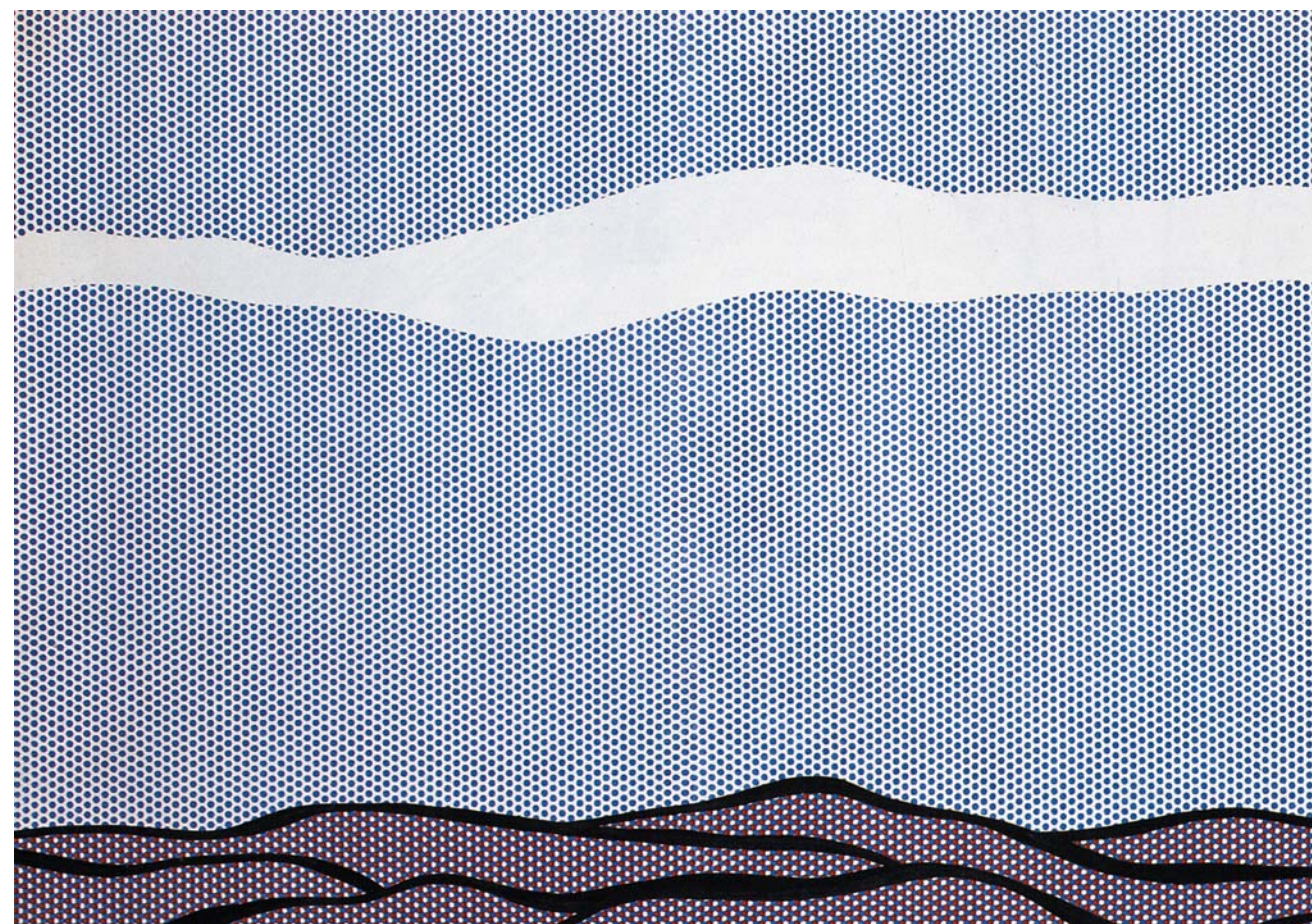


Figura 152.
Roy Lichtenstein
White Cloud
1964

102. Tilman Osterwold. *Pop Art*. Colònia: Benedikt Taschen, 1992, p. 183.

103. Lucy R. Lippard. *El Pop Art*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993, p. 168.

104. Gladys Fabre. *Antiguitat / modernitat en l'art del segle XX*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Fundació Joan Miró, 1991, p. 144.

105. Veure sobre aquest punt: Bernice Rose. *The paintings of Roy Lichtenstein*. Catàleg d'exposició. Nova York: MOMA, 1987, p. 35. Citat a: Bernard Marcadé. "La peinture et son ombre" a: *Artstudio* núm. 20, primavera de 1991. París: Artstudio (ed), p. 128.

Lichtenstein s'aplicava en donar consistència a la inconsistència de les coses. És dins d'aquest esperit que cal entendre la seva sèrie de paisatges (figura 152) dels anys 60. Aquestes pintures sense contorns, es presenten com a camps òptics, realitzats amb punts de trama, excloent tota mena d'utilització de la perspectiva atmosfèrica¹⁰⁵. Lichtenstein capgirava la tradicional relació de fons i figura. En el quadre *Temple of Apollo*, són les ombres les que creen la forma i no la línia. A la seva manera Lichtenstein agrupava aquí l'antic origen, l'antiga definició de la pintura i de la imatge tal com apareix en termes de Plini, quan explica la història de la filla de l'escultor Boutades, que dibuixava l'ombra projectada del seu estimat sobre un mur. Però Lichtenstein no va dibuixar en aquesta pintura els contorns d'una ombra sinó que és l'ombra creada la que negativament fa existir el seu dibuix¹⁰⁶.

Tractem d'analitzar pas a pas la pintura del *Temple of Apollo*. En aquest quadre la notícia comunicada és un temple clàssic i consegüentment, una imatge estètica, o si més no, culturalment qualificada. Notarem de seguida que aquestes ruïnes no estan agafades de la realitat, que provenen d'una

fotografia, possiblement d'una postal. L'objecte és, doncs una imatge ja "tractada" amb els mitjans tècnics moderns i que segurament va ser feta amb la intenció de ser difosa. El procés tecnològic que posteriorment l'artista va reproduir *a mà*, consisteix en adaptar la imatge per a una reproducció tipogràfica. El propi procés reductiu elimina totes les informacions que es consideren innecessàries per aïllar aquelles que, al contrari, han de causar impacte i provocar l'interès de l'espectador. En analitzar el missatge, o sigui, el temple, ens adonem de seguida, que quan es refereix a la forma del temple grec en general i d'aquest temple en particular, la imatge diu poc o res. Té una base amb esglaons, unes columnes estriades, uns capitells, un arquitrav i un fris: això és tot. La llum i l'ombra estan contraposades en zones blanques i negres, eliminant els grisos i els detalls. La llum intensa, que generen aquestes ombres tan netes, és la típica dels països del mar Mediterrani: el temple només pot estar a Grècia o a Sicília. Darrera de les columnes, el fons està dividit en dues zones per una línia horitzontal que és també una trama tipogràfica que serveix per a explicar-nos el cel i el mar, amb l'única diferència que, en el cel, els puntets són de color blau cel sobre fons blanc i que en el mar els puntets són de color blanc sobre fons blau cel. A la part inferior de la pintura hi ha una franja groga que és la sorra daurada sota la llum del sol. Una vegada desxifrat, el missatge ens resulta familiar. A la vora del Mediterrani hi fa bon temps, ens hi podem banyar, estendre'ns a la sorra, admirar les ruïnes de l'antiguitat i fer fotografies¹⁰⁷.

D'altres artistes, com Hamilton, Rauschemberg, i Warhol també havien fet servir els còmics, però només Roy Lichtenstein va traduir aquestes formes planes esquemàtiques i d'un contingut elemental a un nivell d'art elevat, potser clàssic, que per sempre més esdevindria exclusivament "seu", de la mateixa manera que la bandera americana ara "pertany" a Jasper Johns, molt més que a la resta dels ciutadans. Partint de la ironia d'aquesta veritat, els esquemes dels còmics constitueixen una versió descontextualitzada de les simplificacions dels conceptes del moviment modern. Lichtenstein hi va veure la possibilitat de reintroduir la figuració en un context tan pla i reduccionista, com qualsevol altra cosa en el moviment modern tradicional, però amb prou distanciament com perquè pogués ser una paròdia i alhora un homenatge nostàlgic a les seves fonts d'inspiració. D'aquesta manera va crear quelcom de meravellosament fresc i alhora plenament del seu temps. Però també va percebre que en les dures línies negres del contorn dels còmics, els seus colors primaris brillants i plans i els fondos de punts Ben-Day eren els rudiments d'un estil sòlid i alhora elàstic, mitjançant el qual es podia reestructurar qualsevol dada visual. Des d'una visió irònica i pop, Lichtenstein es va apropiat d'aquest procés i el va capgirar, monumentalitzant i refinant els seus *ready-mades*, vulgaritzant-ne la manera fins que, amb enginy i humor, va esdevenir tan succint i clarament diferenciat, com ho hagin pogut arribar a ser Poussin, Cézanne o Seurat amb la seva puresa formal. Així, tant en

la forma com en el contingut, Lichtenstein va satiritzar el mite romàntic de l'originalitat, tot i que passant-lo per la seva autèntica independència i la potència de la fecunda infinitud del seu estil¹⁰⁸.

Despertem per anar acabant aquesta etapa, estem arribant a la fase, que torna allà on comença l'Evangeli de sant Joan: *In principium erat verbum (Al principi... hi havia la paraula)*. En aquest final del viatge, ens acompanyaran les lletres i les paraules, a través de la poesia visual de Lawrence Weiner i de la d'Ian Hamilton Finlay. Ambdós treballen amb les àmplies possibilitats que ofereix el llenguatge com a element d'expressió personal, tot i que des de plantejaments ben diferents.

Quan es descriu l'aparició massiva del llenguatge en l'art dels EEUU, sobretot a partir de 1966, es diu que el llenguatge és una substància, una matèria primera com qualsevol altra, un mitjà com la fusta o el metall, però dotat d'una qualitat suplementària: la de poder transmetre missatges que comporten una autoreflexió de la pràctica artística¹⁰⁹.

Mc Luhan afirmava que una obra d'art no té cap funció ni existeix fora dels efectes sobre els homes que l'observen. Si dins d'aquesta lògica, estem conduïts a fusionar l'art i la vida, les obres conceptuals de Lawrence Weiner (1942) estarien en perfecta ressonància en l'aplicació d'aquesta filosofia. Per Weiner, l'art ha de posar en qüestió les relacions que mantenen els objectes entre ells i també les dels éssers humans amb aquests objectes. Les obres de Weiner ofereixen una diversitat de jocs descriptius i sensitius que conviden al públic a descobrir-los, mitjançant l'avaluació dels seus propis sentiments. De l'observació de les obres de Weiner, han d'emergir una proliferació de pensaments poètics al voltant de la comprensió del món i dels objectes, a la manera d'un enunciat en perpètua mutació¹¹⁰.

No és estrany doncs, que en ocasió de la primera gran exposició d'art conceptual¹¹¹ de Seth Siegelaub, titulada *January 5-31 1969*, Lawrence Weiner presentés una fórmula que hauria de funcionar com a matriu per a totes les seves propostes posteriors. La idea era la d'abordar específicament les relacions que poguessin convertir una obra d'art en una fórmula oberta d'estructura i de significat. Va ser des d'aquest moment que, Lawrence Weiner va establir els paràmetres d'una obra d'art en funció de les condicions de l'autoria i de la producció així com de la seva interdependència, amb les condicions de propietat i d'ús del seu propi nivell proposicional, com a una definició lingüística. Per Weiner, aquests paràmetres s'interrelacionaven de manera dinàmica, en relació als diversos tipus d'ús. Segons Lawrence Weiner, l'artista pot construir la peça, la peça pot ser fabricada i no és necessari que la peça sigui construïda". Cadascuna d'aquestes possibilitats és coherent amb la intenció de l'artista i la decisió, relativa a la condició, correspon a l'espectador en el moment

106. El pintor retroba aquí la posició de Leonardo da Vinci que considerava "l'ombra com a la manifestació, dels cossos, de les seves formes". Citat a: Bernard Marcadé. "La peinture et son ombre" a: *Artstudio* núm. 20, primavera del 1991. París: Artstudio (ed), p. 129.

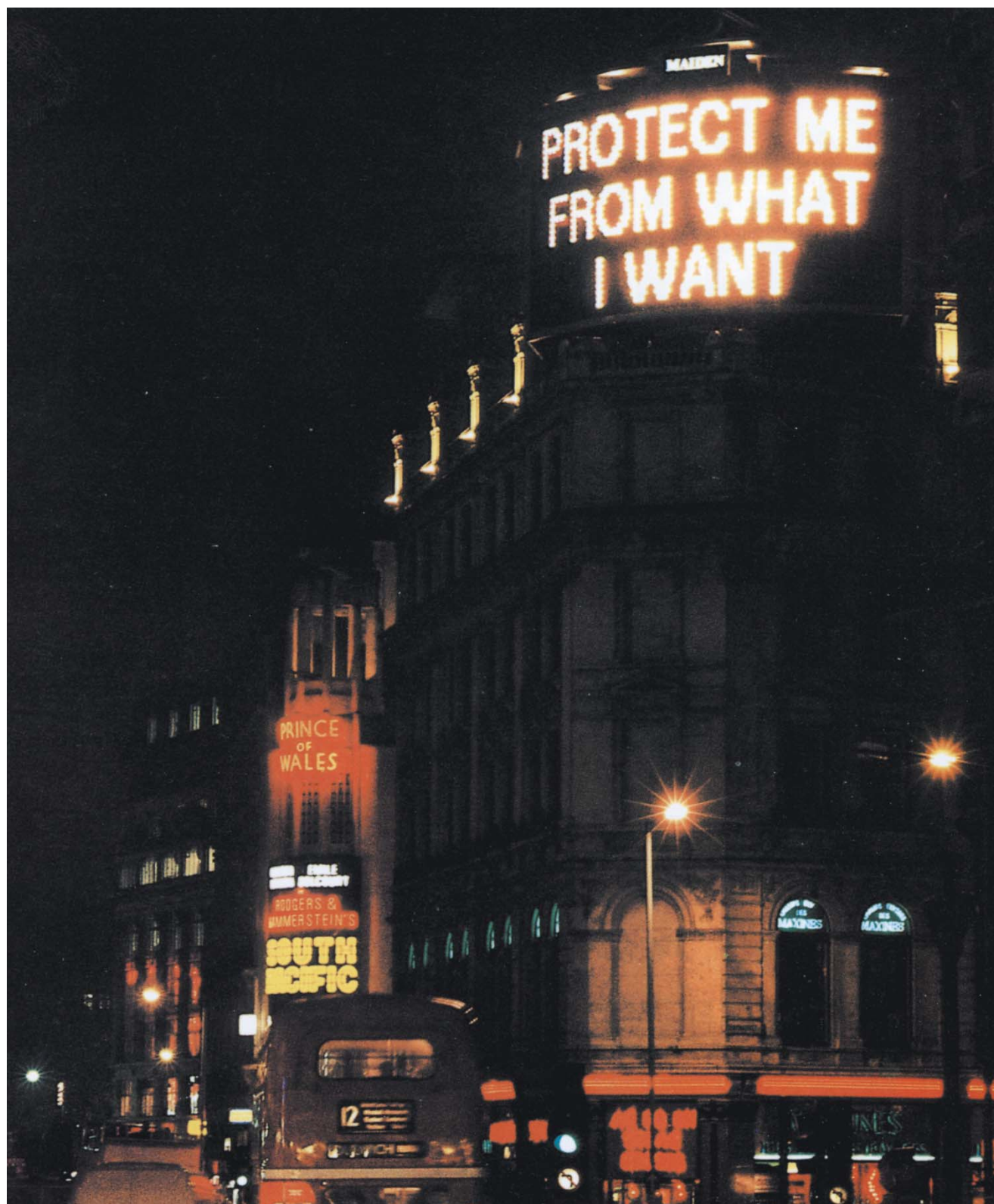
107. Giulio Carlo Argan: *El Arte moderno: La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1984, pp. 742-746.

108. Daniel Wheeler: *Art Since Mid-Century*, Londres Thames and Hudson 1991, p. 147.

109. El catàleg de l'exposició *Art Conceptuel, une perspective* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris) conté un important assaig de Benjamin Buchloh sobre la història de l'Art Conceptual i parla de la relació d'aquest art amb el llenguatge. Citat a: Jean-Michel Foray. "Art Conceptuel: une possibilité de rien" a: *L'Art et les Mots. Artstudio* núm. 22, tardor de 1991. París: Artstudio (ed) 1991, p. 44.

110. <http://www.conceptual-art.net/lweiner.html>

111. Algunes de les qüestions que van plantejar els artistes conceptuals ja havien estat anticipades per Duchamp 50 anys abans, des de 1916 en endavant i també, en bona part, pels gestos anti-art del Dadá, en els 20 anys posteriors a la segona guerra mundial. Uns gests que serien portats a terme una altra vegada i estesos per un ampli ventall d'artistes, els anomenats Neo-Dadaïstes i més tard també pels Minimalistes. Però l'art conceptual no tracta de formes ni de materials, sinó d'idees i de significats, ja que, en última instància, és l'espectador el que defineix l'obra. L'art conceptual no és un estil, ni es pot limitar a un període curt en el temps. Es podria argumentar que és una tradició, basada en l'esperit crític, tot i que cal tenir en compte que l'ús del mot "tradició" té un contingut paradoxal, sobretot per l'oposició de gran part dels artistes conceptuals a l'autèntica noció de tradició. Veure: Tony Godfrey. *Conceptual Art*. Londres: Phaidon Press, 1998, pp. 4 a 16.



de la recepció¹¹². Aquesta declaració, segons la qual és indiferent que l'obra sigui realitzada o no per l'artista o que no es realitzi mai no és un comentari ni una representació qualsevol de l'obra, ni l'obra en ella mateixa, sinó que tendeix a normativitzar el conjunt de les obres produïdes i també de les que s'hagin de produir en un futur. Ens trobem, doncs davant de tres tipus de produccions lingüístiques: la primera, els enunciats performatius, que són les obres, la segona, els relats autoritzats que assegurin la socialització, és dir la comercialització o l'exposició i la presència en el món de la primera i la tercera, els enunciats teòrics que regulen les normes de la producció de l'obra¹¹³.

Lawrence Weiner està associat a l'art conceptual, degut als enunciats-obres que exposa, però ell prefereix definir les seves obres com a escultures ja que el que li interessa realment, és trobar materials i objectes per manipular, és a dir per donar-les-hi una forma. Uns materials i objectes que li permeten de poder transcriure la forma, immediatament, en el seu llenguatge. De fet, els seus enunciats són una qüestió de matèria, de color, de posició, de tensió, d'ocupació de l'espai i de moviment o de durada i aquestes són totes les preocupacions que pertanyen realment al domini de l'escultura, si se la considera en el seu sentit més ampli¹¹⁴.

En una conversa, el 1990, Willard Holmes li va preguntar: "La teva obra és una imatge amb paraules?" "No, va contestar Lawrence Weiner, és una escultura. Quan la veus, l'has de traduir, en la teva ment, en alguna mena de símbol, no és una imatge en paraules. Si que és cert, que en veure-la, et formes una imatge en la teva ment, però també és cert que tu, quan mires alguna cosa, sempre et formes una imatge. Per exemple: veus un cedre i veus el sol per sobre del cel, o bé la pluja que cau cap avall per sobre del tronc del cedre. Només pel fet d'explicar-ho, tot això que he dit, es transforma en una imatge en paraules. La percepció mateixa és una imatge en paraules i una imatge en paraules, no és més que qualsevol altra cosa que puguis veure"¹¹⁵. Perquè s'entengui millor, posaré un altre exemple: el de l'obra de Jenny Holzer (figura 153). Ella intenta alguna cosa completament diferent, en l'ús del llenguatge. Prova d'utilitzar el llenguatge com a un mitjà de comunicació, per mostrar una presa de posició. Això no té res veure amb l'escultura. Jo en canvi provo d'utilitzar el llenguatge com a un mitjà, per presentar l'obra, és una *mise en scène* que és una realitat física¹¹⁶. Per mi, continua dient, "el material" de les poesies són les paraules, l'obra ha estat sempre el llenguatge i no els materials assignats".

En l'obra de Lawrence Weiner, l'heterogeneïtat semiòtica de la presentació és el suport d'un comentari de valors. Weiner es recolza en la presentació, de les seves estructures formals, per avalar la idea d'un sistema d'objectes. No són els objectes els que formen els sistemes sinó la presentació. Segons Weiner, comentar un objecte en relació a altres, tan si són

Figura 153.
Jenny Holzer
Truims
1977-1979

112. Benjamin H. D. Buchloh. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004, pp. 192-193.

113. *L'Art et les Mots*. Artstudio núm. 22, tardor del 1991. París: Artstudio (ed), 1991, pp. 116-117.

114. <http://www.conceptual-art.net/lweiner.html>

115. Conversa amb Willard Holmes el 1990, a: Alexander Alberro, Alice Zimmerman, Benjamin Buchloh i David Batchelor. *Lawrence Weiner*. Londres: Phaidon, 1998, p. 115.

116. Conversa amb Willard Holmes el 1990, a: Alexander Alberro, Alice Zimmerman, Benjamin Buchloh i David Batchelor. *Lawrence Weiner*. Londres: Phaidon, 1998, p. 121.



de la mateixa mena com no, és més aviat comentar els efectes d'una modalitat particular de la presentació, d'un aspecte de la seva sintaxi¹¹⁷. Per ell, tots els mitjans determinats de presentació constitueixen un gest teatral, tota activitat intel·lectualment determinada és teatral. És per això que les seves obres no proposen tan sols una descripció dels materials i de les accions que s'hi han realitzat, o de la seva possible col·locació, sinó que constitueixen una declaració sobre les possibilitats d'existència d'una obra en qualsevol dels seus estats. Segons Weiner el significat de l'art rau en la relació dels éssers humans amb els objectes¹¹⁸.

Lawrence Weiner confia els seus enunciat-obres als qui els llegeixen, per assegurar-ne la responsabilitat de la lectura, el que comporta la seva materialització. Els seus enunciat-poemes quasi sempre estan envoltats de certificats, comentaris, consells i notícies de presentació, llistes d'exposi-

Figura 154 - 155.
Lawrence Weiner
*Extrait de l'eau, en perçant,
transporté vers les étoiles / Mis
sur l'eau en dessous des étoiles*
1994
Detall
Chagny, França

117. *L'Art et les Mots*. Artstudio núm. 22, tardor del 1991. París: Artstudio (ed), 1991, p. 121.

118. Lawrence Weiner a: *Lawrence Weiner. In the Stream*. Catàleg d'exposició a l'IVAM. València: Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura, 1995.

Figura 156.
Lawrence Weiner
Et vers les étoiles
Gorra dels mariners francesos
1994



cions etc. És a dir, nombrosos segons discursos, la majoria institucionals, que són una exigència en les condicions habituals de socialització de l'obra, com ho podrien ser la comercialització, l'exposició, la inscripció en la història i en el coneixement de l'art etc. i que jo anomenaria relats autoritzats, perquè mostren el compromís de l'autor, tot això és part de l'obra. Cal tenir en compte que, des del 1968, Weiner ha renunciat a la seva responsabilitat de la fabricació de l'obra¹¹⁹.

L'obra¹²⁰ *Extrait de l'eau, en perçant transporté vers les étoiles / Mis sur l'eau en dessous des étoiles*¹²¹ (1994), exemplifica bé les premisses de Lawrence Weiner alhora de treballar. És una escultura (figura 155) situada a la vora de l'aigua que assenyalava un lloc on reflexionar, allà on es troben el cel i el mar. La va fer a Chagny, a França, allà on el Canal del Centre penetra dins del port de Chagny. Una escultura que és un homenatge al poeta Jean Genet, un poeta que s'estimava als mariners i a l'assassí Querelle, un assassí que va concebre Genet.

Querelle de Brest, de Jean Genet, descriu un tub de canó tret del seu suport i posat en posició vertical al mig del pati d'una presó, que indicava el lloc on residien els presos condemnats a treballs forçats en el mar. Per Genet, aquests mariners esdevenien, quan viatjaven pel mar, la personificació d'algunes constel·lacions com l'Óssa Major, l'Estrella Polar o la Creu del Sud. Estigués on estigués el mariner i fos on fos el vaixell, Genet caracteritzava el mar com a la núvia del mariner i el port com a la seva àncora. *Querelle* es va posar la gorra de mariner amb un angle singular, com a part del blindatge tranquil·litzador del seu uniforme i va matar un mari-

ner que havia gosat d'imitar la seva manera de posar-se la gorra. Una noia va tocar el *pom-pom* de Querelle, per tenir bona sort i *Querelle* li va contestar amb una bufetada. Era un home dolent, quin ganivet apareixia ràpidament en moments de còlera, tot un instrument en la dansa de dominació i de subjugació. Després d'haver assassinat un pres, *Querelle*, es va tornar a posar el ganivet dins de la butxaca, aguantant la gorra davant seu, amb les dues mans, a nivell de la cintura i amb el *pom-pom* cap al ventre. Se li havia esvaït el somriure de la cara.

L'obra, *Extrait de l'eau, en perçant transporté vers les étoiles / Mis sur l'eau en dessous des étoiles*, de Lawrence Weiner és una obra que està muntada al voltant d'un gran sòcol de formigó, que està encarat al port de cinc metres d'alçada per tres metres d'amplada i un metre de profunditat. Un sòcol, rodejat per l'obra composta pel text del títol, tallat en acer inoxidable (figura 154). L'escultura se situa al moll d'embarcament nord i està construïda sobre la roca -el lloc dels crims que van ennoblir al mariner de Genet- i que, segons les seves pròpies paraules, era "un suïcida moral feliç". Sembla ser que la història de Genet, deuria impressionar molt a Lawrence Weiner ja que, després d'haver fet aquesta obra, va escriure, a tall de comentari: "Ho tractes el món com un mariner o t'obliguen a fer-te el harakiri". Aquesta és la condició de l'artista, entre altres, en la conducció de la vida, fer-ho o deixar-s'ho fer, o ho fas o t'ho fan¹²². Lawrence Weiner va decidir de commemorar l'esdeveniment, de la fi de l'assassí de la història llegenda, amb la fabricació d'unes gorres de mariner, amb la inscripció *et vers les étoiles*- (figura 157) amb *pom-poms*, com les que portaven els mariners francesos i també amb una sèrie de ganivets, per fer-se el harakiri, perquè aquestes coses eren molt emblemàtiques de *Querelle*.

En veure les obres de Lawrence Weiner, l'espectador que les interpreta pot alliberar la seva imaginació entre el llegible i el visible, entre la reflexió i el ludisme i fer-se la legítima pregunta: De quina mena d'obra es tracta? Totes són obres realitzades amb paraules, agafades del registre narratiu de la literatura i mostren el llenguatge com a substància de l'obra, com al material que Weiner utilitza per portar-les a terme. Un material que, segons ell, ofereix una gran llibertat d'aplicacions i que dóna, implícitament, independència a l'obra per la seva capacitat de produir un significat, però també emoció i inquietud. Davant l'obra de Lawrence Weiner, no s'està en presència d'un objecte d'art que s'imposa materialment per interpel·lar-nos sinó que, l'obra ens suggereix i ens convida a reflexionar sobre la relació existent entre la potència del llenguatge i la reticència que tenen els objectes concrets, per revelar-se, a partir dels mots que serveixen per descriure'ls. És la manera que té Lawrence Weiner, d'analitzar els mecanismes de la visualització, però també de desvetllar en nosaltres els desitjos inconscients, que els nostres codis, relacionats amb la comunicació, ens obliguen a renunciar¹²³.

119. *L'Art et les Mots*. Artstudio núm. 22, tardor del 1991. París: Artstudio (ed), 1991, p. 116.

120. Lawrence Weiner, quan era jove, es va fer a la mar com a mariner en la marina mercant i durant un any va viure a bord d'un vaixell treballant-hi, fent pel·lícules i d'altres coses al port d'Amsterdam. Edward Leffingwell. "Vers les étoiles" a: *Parkett*, núm. 42, 1994, pp. 69-70.

121. *Extrait de l'aigua i portat cap a les estrelles / posat sobre l'aigua sota les estrelles* de 1994, a Chagny, França.

122. Edward Leffingwell. "Vers les étoiles" a: *Parkett*, núm. 42, 1994, pp. 69-70.

123. <http://www.conceptual-art.net/lweiner.html>

124. El terme de poesia concreta va sorgir del poeta suís Eugen Gomringer el 1956 com un gest de respecte a dos pioners de l'art concret: Jean Arp i Bill. Era natural doncs, que la poesia concreta reflectís, des del començament, una teoria estètica que havia estat desenvolupada en relació amb les arts plàstiques i especialment amb l'escultura. El 1954 Gomringer ja havia parlat del poema "constel·lació" com a "un objecte per ser vist i utilitzat, una realitat en ella mateixa i no un poema sobre una cosa o altra". Va continuar enfatitzant la qualitat diferent i autsuficient del poema, explicant el 1960, que havia considerat al llarg de diversos anys el poema com a "un objecte funcional". Aquesta havia estat la fórmula essencial adoptada pels poetes concrets arreu del món. El grup brasiler *Noigandres*, que havia arribat a aquest tipus de poesia per una via exclusivament literària, van escriure el seu "pla pilot de 1958 per una poesia concreta" alhora que investigaven un art general de la paraula: el poema-producte-objecte útil. Veure: Stephen Bann. "Concrete Poetry", a: Alec Finlay (ed). *Wood Notes Wild. Essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*. Edimburg: Polygon, 1995, p. 28.

125. Poema d'una sola paraula.

126. www.bcn.fjmiro.es/_exposicions/_temporals/98-99/ianhamilton.html

127. Liliana Albertazzi. *Différentes Natures. Visions de l'art contemporain*. Catàleg d'exposició. París: Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993, p. 255.

128. Andrew Causey. *Sculpture Since 1945*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 1998, pp. 186-187.

129. www.bcn.fjmiro.es/_exposicions/_temporals/98-99/ianhamilton.html

130. Ian Hamilton Finlay. *Poursuites révolutionnaires / Revolutionary Pursuits*. Catàleg d'exposició. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1987, pp. 32-33.

131. Sue Innes. "Man of Sparta" a: Alec Finlay (ed). *Wood Notes Wild. Essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*. Edimburg: Polygon, 1995, pp. 11-12.

132. Liliana Albertazzi. *Différentes Natures. Visions de l'art contemporain*. Catàleg d'exposició. París: Ministère de la Culture et de la Francophonie, 1993, p. 255.

Des d'una actitud vital ben diferent de la de Lawrence Weiner, el poeta escocès Ian Hamilton Finlay, un altre artista conceptual contemporani i probablement un dels més polèmics i provocatius, també ens porta la paraula, però aquesta vegada com a símbol, com a signe.

Ian Hamilton Finlay, nascut l'any 1925 a les Bahames i resident a Stonypath, Escòcia, va començar a destacar-se, cap als anys 60, com a membre de l'avantguarda poètica internacional, sobretot com a autor de *poesia concreta*¹²⁴. La seva aportació més important fou la propagació de l'*one-word poem*¹²⁵ format per un títol i una paraula. Més tard va descobrir les formes artístiques del classicisme i de l'antiguitat i les va actualitzar en la seva obra com a dissenyador de paisatges. En aquest camp potser la seva creació més coneguda és la seva pròpia residència a Stonypath (Escòcia), anomenada *Little Sparta* (figura 157). Considerada com un tot, la seva obra desafia les oposicions convencionals entre avantguarda i tradició i entre poesia i arts plàstiques. A Finlay li agrada anomenar-se poeta, fill de la tradició de poetes-artistes i artistes-poetes que va del Renaixement a l'avantguarda. De fet, molta de la seva producció està en la frontera entre la poesia i alguna tècnica. L'obra de Finlay no és fàcil de classificar, ja que contempla molts camps i implica la col·laboració de moltes persones, des d'artesans tradicionals fins a arquitectes, passant per tot tipus d'artistes contemporanis. Una de les fonts d'inspiració d'Ian Hamilton Finlay ha estat la Revolució Francesa del 1789, amb els seus teòrics, filòsofs, cronistes i poetes (figura 159). Però també ho han estat els dramaturgs i poetes de l'antiguitat, sense oblidar el Neoclassicisme i les avantguardes artístiques del segle XX, així com el seu profund interès en la tradicional inscripció sobre pedra i la riquesa lexicològica de tot allò que fa referència a la navegació¹²⁶.

Ian Hamilton Finlay va començar per posar l'accent sobre l'aspecte visual dels mots, per tal d'explorar-ne les vies que ofereixen, establint relacions inèdites entre llegir i veure¹²⁷. Tot i que treballa amb el paisatge i connecta el paisatge amb l'escultura, Finlay té molt poc en comú amb altres artistes paisatgistes britànics, ja que la seva obra es basa en la literatura i en la política i quan es vol referir al món antic, sempre ho fa amb una combinació d'interessos que resulten estranys avui dia: bellesa i guerra¹²⁸. Els seus artefactes escultòrics reivindiquen el concepte tradicional d'art com a dipositari i transmissor de sentit¹²⁹. Finlay treballa menys sobre formes pures que sobre les formes de la comprensió. El plaer que es pugui sentir, tant davant dels seus textos com dels seus objectes, barreja obligatòriament apreciació formal i interpretació¹³⁰. Ell insisteix en considerar l'art com una pràctica ètica. "Sempre he tingut una relació ideològica o ètica amb la que anar fent, diu, no tan sols en termes d'establir un missatge, sinó en el fet que sempre veig una obra en particular, com a part d'una referència ètica o ideològica d'abast més general". Tolstoy és una de les referències que cita¹³¹. En associar mots i objectes, els seus projectes porten cap a múltiples vectors, però sempre amb punts comuns de denúncia ambigua



de la contaminació de certs ideals i d'una revaluació de certes nocions filosòfiques que han precedit la modernitat¹³².

En utilitzar certes proposicions de la *poesia concreta*, Ian Hamilton Finlay complexifica les relacions del llenguatge real, no tan sols mitjançant la utilització sonora i icònica dels signes que emfasitzen la seva similitud al que denoten, sinó sobretot per la interacció que instaura entre els significats del mot, la seva organització topològica i el seu suport. Finlay crea una tensió apassionant en la percepció de l'objecte-logo, entre l'impacte de la frase i la realitat que l'acompanya¹³³.

Es diu de la semiòtica, que es pot traduir com a la ciència de la significació que deriva de dues fonts, la del filòsof nord-americà Charles Sanders Peirce i la del lingüista suís Ferdinand de Saussure. La semiòtica és sobretot un punt de vista peculiar: una perspectiva que consisteix en preguntar-se *de quina manera* les coses es converteixen en portadores de significat. Un mateix signe pot tenir varis rols alhora: una imatge pot representar alguna cosa, expressar alguna cosa, referir-se al seu propi caràcter material, al·ludir alguna cosa, ser una metàfora o constituir un altre tipus de signe indirecte, tot i que aquestes funcions genèriques estiguin modificades pels contextos en què apareixen¹³⁴.

Figura 157.
Aircraft carrier Bird-Table
1972
stone

133. Jean de Loisy (com). *Poursuites révolutionnaires / Revolutionary Pursuits*. Catàleg d'exposició. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1987, pp. 13-14.

134. http://www.arthist.lu.se/kultsem/semiotics/kult_sem_spb.html

Figura 158.
Ian Hamilton Finlay
Star/Steer
1966

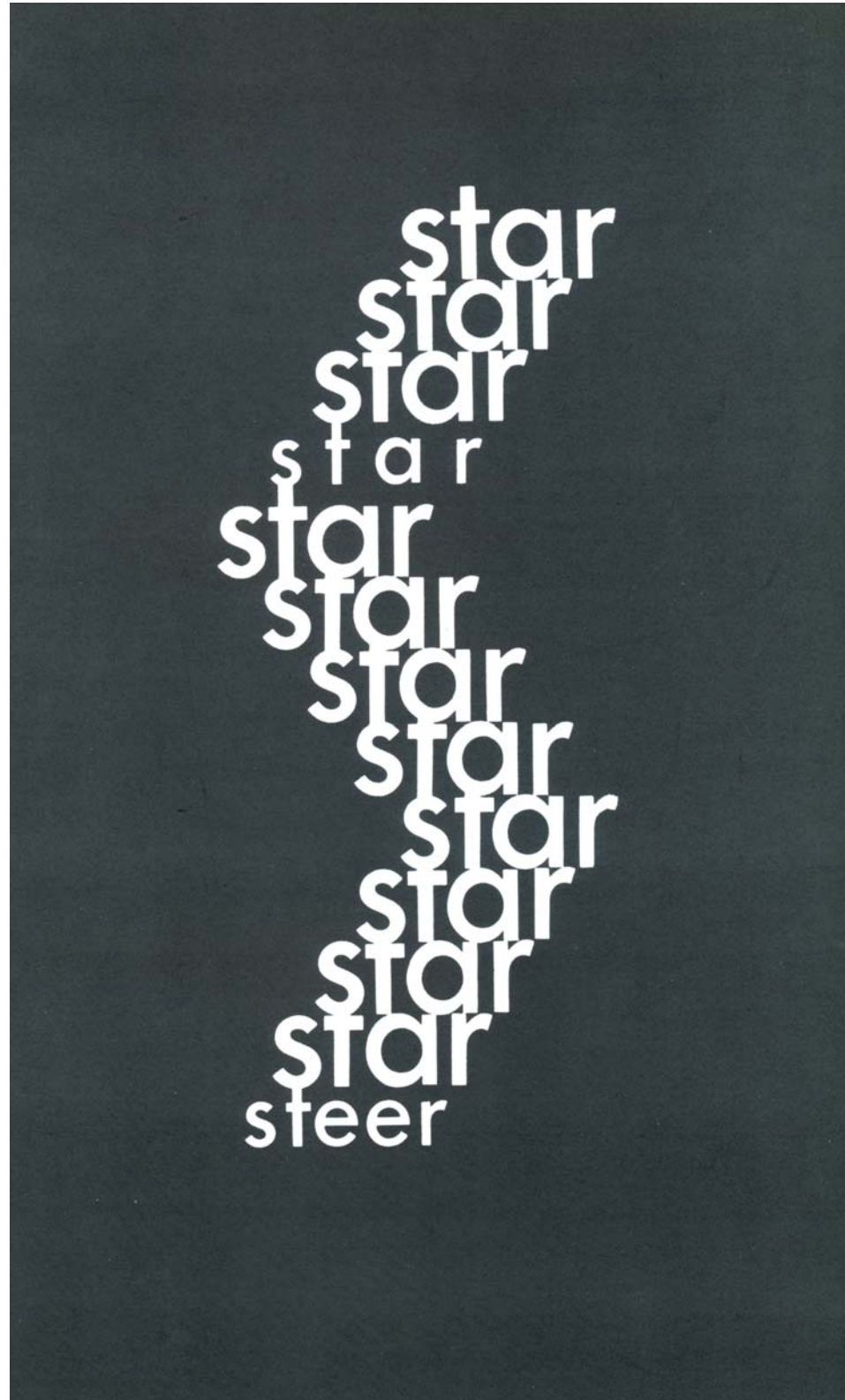


Figura 159.
Ian Hamilton Finlay
L'ordre d'avui
1999
Parc del Carmel, Barcelona

Si en termes de la semiòtica de Charles Sanders Peirce, la funció poètica del llenguatge es porta a terme en la projecció de la icona sobre el símbol¹³⁵, llavors, fer poesia és transformar el símbol, –és a dir la paraula–, en icona, –és a dir figura–. I no tan sols com a operador semàntic, sinó també com a operador visual, la disposició espacial de les paraules en una pàgina. L'obra d'Ian Hamilton Finlay, seleccionada per aquest relat, *Star / Steer* (1966), és una obra que demostra que aquest operador visual és possible.

Star / Steer (figura 158) és el poema que Ian Hamilton Finlay va presentar en el festival de poesia concreta de Brighton el 1967¹³⁶, un poema que es refereix a una cita d'Heràclit, que es podria traduir per: *Seguint el curs de les estrelles*¹³⁷.

MONTSERRAT ALTET

135. A través de la projecció dels codis no verbals, visuals, gestuals etc., sobre el codi verbal. Veure: <http://www.merzmail.net/dificult.htm>. Consultada el 15 de gener de 2006.

136. Alec Finlay (ed). *Wood Notes Wild. Essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*. Edimburg: Polygon, 1995, p. IX.

137. Yves Abrioux, Stephen Bann. *Ian Hamilton Finlay. A Visual Primer*. Londres: Reaktion Books, 1992, p. 82.

138. Segons l'antologia de E. Williams (1967) comentada pel Grup M. De Lieja, de Bèlgica.

139. <http://www.merzmail.net/dificult.htm>. Consultada el 15 de gener de 2006.

140. Ian Hamilton Finlay. *Poursuites révolutionnaires / Revolutionary Pursuits*. Catàleg d'exposició. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1987, p. 21.

141. Jean de Loisy (com). *Poursuites révolutionnaires / Revolutionary Pursuits*. Catàleg d'exposició. Jouy-en-Josas: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1987, p. 93.

142. Alec Finlay (ed). *Wood Notes Wild. Essays on the Poetry and Art of Ian Hamilton Finlay*. Edimburg: Polygon, 1995, p. 3.

En mirar aquesta obra, s'observa que l'operador semàntic actua en l'oposició lexèmica¹³⁸ *Star/Steer*, que significa *Estrella / Capità* i que l'operador fònic oposa les vocals d'ambdues paraules: *a / ee* que seria: *a e i* de la nostra llengua. L'operador grafèmic senyala l'oposició *a / ee* (inoperant als efectes del significat) i també senyala l'oposició *normal / negreta* en el traç de les lletres, de manera destacada en una *star* i a *steer*.

Així, després de les varies estrelles alineades obliquament, es pot apreciar que n'hi ha una, entre elles, en negreta (l'Óssa Polar?) i també es pot veure en negreta, el *capità*, el qual se li atribueix la suggerència visual d'un *curs d'estrelles*, escrites en un traç normal fins a l'estrella amb negreta. També es pot apreciar que, el suposat operador visual que es pretén suggerir, assenyala un dalt / baix, que és una oposició que pot interpretar-se com a *cel / mar*. A *dalt*, hi ha una cascada d'estrelles, d'entre les quals se'n destaca una de rellevant, pel major gruix de les seves lletres. A *baix*, se situa el *capità* que escruta el firmament, mentre maniobra una embarcació. Observem que aquesta conclusió rau sobretot, en els operadors no semàntics, que n'última instància estan determinant el significat, el semàntic. Si haguéssim llegit solament:

Estrella Capità

Difícilment ens n'haguéssim adonat que Finlay ens volia parlar del seu passatemp favorit: navegar¹³⁹.

Els objectes que produeix Ian Hamilton Finlay, sempre cristal·litzen o magnetitzen nombroses associacions, com en una fotografia o en un moment de temps, en un espai mental. Finlay agrupa significats i els hi dóna tots els significats possibles sense simplificar-los. En cadascuna de les seves obres condensa significats conceptuals, culturals i històrics amb una gran economia de mitjans. Per ell, l'efecte filosòfic, d'aquest procediment, és el d'afrontar la simplicitat de les categories conegudes, però també és la dicotomia entre el que es veu i el que es pot dir, entre natura i cultura¹⁴⁰. Ian Hamilton Finlay forma part d'aquells artistes que busquen de convertir l'art a la vida i que tracten l'art, no com una excentricitat sinó com una part essencial de la cultura general¹⁴¹. Ian Hamilton Finlay pertany a una llarga tradició que ha incorporat molt del millor a l'art occidental, per ell, art i estètica són indivisibles. Si això sembla un punt de partida poc familiar en l'art modern, no és perquè ens hagi ofert res de nou, sinó perquè és el que hem perdut¹⁴².