

Conclusió

Set cels acotats



Qualsevol camí implica un punt d'arribada, sovint provisional i aquest és el de la tesi: el de l'obra pròpia. Una obra desenvolupada en paral·lel a aquest relat, que fagocita les imatges sobre el cel, la terra i les estrelles, establint un nou camí, obert al món del real i al món de les idees i que considero punt d'arribada i alhora de partida d'un nou viatge. Una obra de referències, que la màgia del cel ha anat produint en la tradició de l'art, però traduïdes –llegides– en clau contemporània, fins a convertir-les en noves obres d'avui i que són com un inici i final d'un mateix cercle, que no té ni principi ni final i que es pot llegir en qualsevol sentit.

Una obra que pretén ser una mirada contemporània sobre la interacció arcaica de la manera pictòrica i l'escriptura, sobre la qüestió de l'art i de les paraules, com una trobada amb la literatura i amb la il·legibilitat del sistema icònic, com una expressió física del significat de les paraules. Les paraules es converteixen en representació del temps i l'exploració literal del cos del text en objecte d'art i les lletres esdevenen l'expressió plàstica de la paraula, l'element plàstic de l'escultura, com una imatge robada a les paraules.

Sovint la meua obra ha estat etiquetada de conceptual, però no és una obra que s'hagi desenvolupat en la crítica social, com en la majoria dels artistes conceptuals dels anys 70, sinó que reflexiona sobre l'experiència de la realitat. Una obra, que més aviat es podria definir com a *neo-conceptualista*, a la recerca de la rematerialització d'una idea en un objecte artístic i que vol ser l'expressió d'una poesia personal, a la manera de les experiències del sublim que van introduir els primers pintors romàntics, com Caspar David Friedrich i de la representació de l'immaterial, a través de la llum, de les obres contemporànies sobre el cel de James Turrell.

Les diferents cal·ligrafies utilitzades: plaques, bols i lletres, configuren un idioma, un llenguatge propi, metàfora d'un contingut, que acaba sent un joc de bols-colors-lletres, amb els que sempre es poden construir noves paraules i nous significats. Sovint, un marc daurat –símbol de l'infinit en la pintura del Renaixement– tanca i dóna sentit a l'obra, com a obra acabada i emmarcada i les plaques, de porcellana, amb els colors del cel, apareixen a la manera dels píxels, amb tots els seus matisos. (figura 160)

Vaig apropiar-me del cel, per primera vegada, en una obra bastant banal: *Sol i Lluna* (1986) en l'ampliació del Parc de la Creueta del Coll de Barcelona. Era una obra utilitària: es tractava de materialitzar un buit i de fer-lo impenetrable (figura 161).

El Parc de la Creueta del Coll havia estat, abans una antiga pedrera, on el guarda, en les seves estones lliures, havia anat construint un gran pessebre amb pedres que treia dels rebuigs de l'exploració de la pedrera. Més tard la pedrera va ser abandonada, el guarda va marxar i les restes del pessebre es van convertir en refugi de rodamóns, en perill, degut a les



Figura 160.
Montserrat Altet
Paisatge 2002
Detall

Figura 161.
Montserrat Altet
Sol i lluna 1986
Parc de la Creueta del Coll
Barcelona
Detall



1. En relació al Saló de 1763, Diderot va dir: "Desafio al més agoserat d'entre els artistes de suspendre el sol i la lluna al bell mig de la seva composició sense enfosquir aquests dos astres. El desafío a pintar el cel tal com es troba a la natura, farcit d'estrelles brillants com en la nit més serena". Diderot. Saló de 1763. Edit. Assezat, volum X, p. 187. Citat a: Jean-Marie Pérouse de Montclos. *Étienne-Louis Boullée 1728-1799. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. París: Arts et Metiers Graphiques, 1969, p. 169.

2. A l'atlas de Julius Schiller: *Caelum stellatum christianum* (1627) es proposa de canviar els noms pagans del zodíac i dels planetes i s'hi estableix la correspondència entre Crist i el Sol i entre la Mare de Déu i la Lluna. Veure: Santiago Sebastián. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, pp. 17 - 18.

3. Lucy R. Lippard. *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York: Pantheon Books, 1983, p. 16.

4. Rudolf Arnheim ha assenyalat que "Aquest món visual que es resisteix a les fronteres accepta de més bon grat l'establiment de centres. Un món que està poblat de centres, constituït de centres que, en realitat, dominen el seu voltant en el gran i en el petit: El sol que regna sobre el paisatge, una casa en mig d'un camp -o d'una pedrera- unes pomes vermelles en un arbre, els dos ulls d'una cara. La terranyina de camps de forces interactuants, que aquests centres generen, constitueix l'estructura del que denominem el món visual". Veure: Rudolf Arnheim. *El poder del centro*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, p. 53.

5. El Parc de la Creueta del Coll està molt a prop del Parc Güell.

ruïnes. Després es va construir el parc. Per arranjar les ruïnes s'havien de tancar els buits del pessebre, s'havia d'aconseguir un buit material que convertís l'obert en tancat i els refugis en objectes inaccessibles i segurs, però sense treure'ls-hi protagonisme.

Sense saber-ho vaig fer front al desafiament de Diderot¹ suspenent el sol i la lluna, mitjançant les deixalles d'una vaixella-joia, sobre un cel de deixalles del trencadís blau que s'estava fent servir llavors en la restauració de la tanca del Parc Güell. Un trencadís monocrom, que la llum del sol converteix en estrelles.

El Barroc havia tractat de cristianitzar els noms del zodíac i dels planetes² i així sol i lluna, Crist i Mare de Déu, tornen al pessebre, integrats al cel. Però, tal com assenyalava Lucy R. Lippard, en un altre context, "Les pedres -encara- són l'armadura i el component dels grans monuments fets de la pròpia terra -de la pedrera en aquest cas- i continuen sent el focus de les relacions d'uns models magnètics, que van des de les aigües subterrànies al sol, la lluna i les estrelles"³.



Però el Crist-Sol (figura 161) i la Mare de Déu-Lluna -plat groc-plat blanc- se situen en edificis-objectes diferents, esdevenint, tots dos, centres d'atenció que introdueixen una visió, que es resisteix a les fronteres de cada peça per a arribar a una estructura d'ordre superior⁴. Trocets de cel s'escampen subtilment entre les pedres (figura 162).

El continent, les edificacions del pessebre, fa referència al grotesc tan familiar pels modernistes. En fer servir el trencadís, es podia plantejar un mimetisme vers l'obra tan pròxima en el temps i en l'espai⁵ de Gaudí i de Jujol del Parc Güell, però tant sols n'és una evocació. *Sol i Lluna* és una obra banal i una mica ingènua d'un nou cel, d'aquell buit com a contingut, que assenyalava Ad Reinhardt, el d'abans de "tornar a començar".

El cel obert i blau, exposat al públic, de *Sol i Lluna*, cada vegada més arreserat per la vegetació que creix, es tanca en la intimitat de l'objecte domèstic a *Bar-Cel-Ona Bar-Sky-Ona*, (1992) (figura 163).

Bar-Cel-Ona Bar-Sky-Ona, és un objecte que es concep com una referència

Figura 162.
Montserrat Altet
Sol i lluna 1986
Parc de la Creueta del Coll
Barcelona
Detall

Figura 163.
Montserrat Altet
Bar-cel-ona Bar-sky-ona 1992
12 x 12 15 cm



a la ciutat. Una caixa, un recipient d'aire com diria François Perrier⁶, un mitjà de desplaçament i de transport de l'objecte sense tapa o cobertura ideològica. Potser també sigui el lloc del subjecte, encapsat, repetitivament en ell mateix, com una nina russa i a dins de la caixa, el *cel-sky* d'estrelles. Una caixa secreta, en l'interior de la qual hi ha el cel de la memòria mediterrània: el de Nefertari i el del Mausoleu de Gal·la Placídia.

Bar-Cel-Ona Bar-Sky-Ona se situa en la categoria il·lustre del microcosmos, en la tradició neoplatònica del primer Renaixement, quan el real, en termes de Worringer, "En lloc de ser un objectiu final de l'art, es converteix una altra vegada en element i mitjà"⁷. Quan el real es comença a entendre com a *categoria de pensament* i quan s'aplica, a tots els dominis de la natura, que com afirma Michel Foucault, el joc de les semblances duplicades garanteix a la investigació, que cada cosa trobarà, en una escala més gran, el seu mirall i la seva certesa macrocòsmica⁸.

Bar-Cel-Ona Bar-Sky-Ona és una obra concebuda per poder conviure amb l'espectador, per atraure'l en el microcosmos i intrigar-lo en la imatge d'aquestes semblances duplicades, fent-lo còmplice d'una idea i permetent-li jugar d'amagat amb el secret de la caixa. Una caixa de porcellana, fràgil i preciosa, com el seu contingut, que explica el cel de la ciutat i alhora l'amaga (figura 164).

Però, com deia Kant, res no és massa petit, en comparació amb mesures encara més petites, com perquè no pugui desenvolupar-se fins a la gran-



Figura 164.
Montserrat Altet
Bar-cel-ona Bar-sky-ona 1992
12 x 12 15 cm

desa d'un món, en la nostra imaginació⁹. *Bar-Cel-Ona Bar-Sky-Ona* és una obra projectada i pensada, delicada, ambigua i valuosa que pretén ser gairebé una joia i que, com deia Merleau-Ponty, és presència abans que geometria¹⁰, una metàfora, que ens facilita l'evasió i que ens transporta vers l'imaginari a partir del real¹¹.

El 1992, la visió mediterrània del cel de *Bar-Cel-Ona Bar-Sky-Ona* i de *Sol i Lluna* s'enfronta a l'experiència nòrdica de Caspar David Friedrich de l'exposició del museu del Prado a Madrid i a la màgia, també de referències religioses, de *Meeting* de James Turrell.

La universalització de la Barcelona del 1992 va tenir per mi una traducció personal en la descoberta de nous horitzons en la complexitat de les fonts de la visió contemporània del cel. Una visió que Kandinsky ja havia assenyalat, en considerar el blau com un color, essencialment fred i pur, que contribueix a alleugerir i a desmaterialitzar les formes. Kandinsky considerava el blau com a "un moviment d'allunyament de l'home i alhora, un moviment dirigit vers el seu propi centre, que l'atrau cap a l'infinit i li desperta un sentiment de puresa i una set de sobrenaturalitat"¹². D'alguna manera, calia, doncs *tornar a començar* tot continuant i va ser llavors quan van sorgir *Cel de dilluns* i *Cel de dimarts* (1993) (figures 165 i 166) que acabarien integrant *Gènesi* (1993)¹³.

Gènesi (figura 167) és una instal·lació a partir de set paisatges dels set dies de la creació, set paisatges, acotats i limitats, del cel. Una instal·lació, que esdevé abstracte, màgica, variable, immaterial i fràgil,

6. Florence de Meridieu. *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne*. París: Bordas, 1994, p. 146.

7. W. Worringer. *Abstracción y naturaleza*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 42.

8. Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. Mèxic: Siglo XXI Editores, 1968, p. 39.

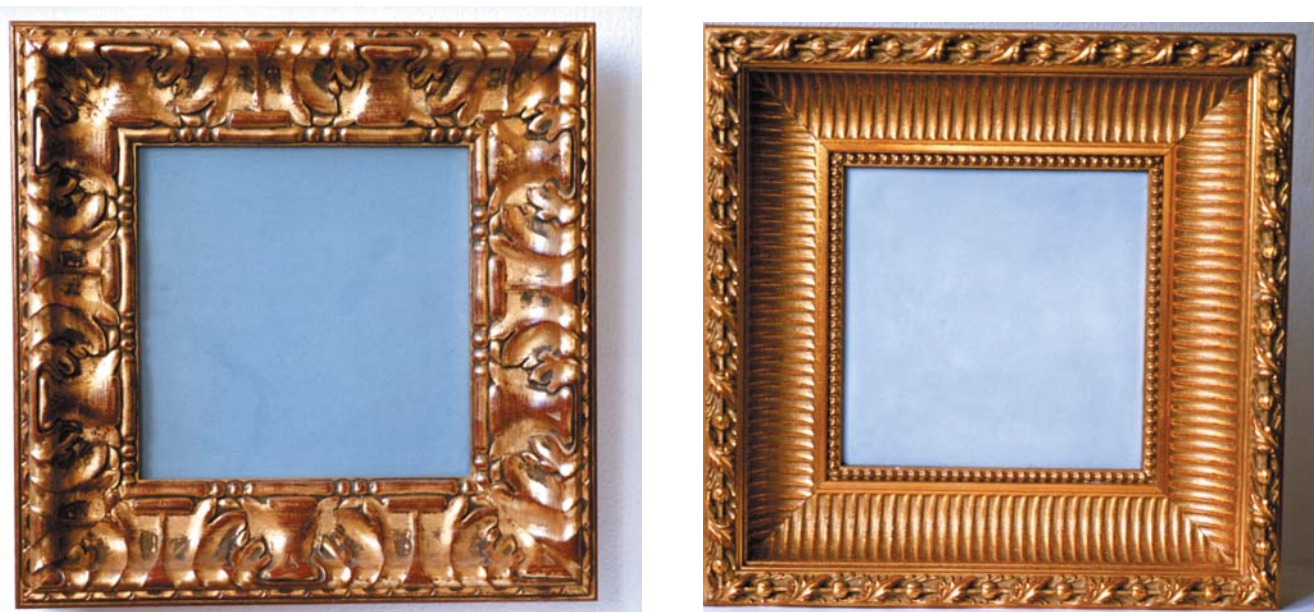
9. Florence de Meridieu. *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne*. París: Bordas, 1994, p. 164.

10. Maurice Merleau-Ponty. *The Primacy of Perception*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964, p. 14. Citat a: Jan Butterfield. *The Art of Light and Perception*. Nova York: Abbeville, 1993, p. 8.

11. José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1993, p. 74.

12. Federico Revilla. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990, p. 52.

13. Llamó Dios al firmamento cielo. Atardeció y amaneció: día segundo. Génesis 1,8.



Figures 165-166.
Montserrat Altet
Cel de dilluns, cel de dimarts
1993
45 x 45 x 8 cm

14. Robert Rosenblum. *La pintura moderna i la tradició del romanticismo nòrdico*. Madrid: Alianza Forma, 1993, p. 237.

15. La diferència i la repetició han ocupat el lloc de l'ídic i del negatiu, de la identitat i de la contradicció. La diferència no implica el negatiu ni es deixa portar fins a l'extrem de la contradicció, expte en la mesura en què es continui sotmetent a l'ídic. El primat de la identitat defineix el món de la representació. Francisco Calvo Serraller. *Repetición /Transformación*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1992, p. 13.

16. "L'artista desenvolupa davant dels nostres ulls la tècnica mateixa de l'esperit, ens dona una mena de modelat que nosaltres podem veure i tocar." Veure: Henri Focillon. Citat a: Florence de Meridieu. *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne*. París: Bordas Cultures, 1994, p. 351.

17. Robert C. Morgan. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003, p. 104.

18. Christian Descamps. *Le beau aujourd'hui*. París: Éditions du Centre Pompidou, 1993, p. 70.

de porcellana. Una metàfora visual de la creació divina, una projecció d'espais d'infinutid¹⁴.

Set plaques de porcellana, set blaus emmarcats amb or, que es converteixen amb set cels emmarcats pel paradís, pel sobrenatural¹⁵. Mirats en la distància són monocroms blaus, vistos de prop són gairebé el mateix, però s'hi poden veure diferències en la intensitat de blau i unes imperfeccions puntuals, una textura inexplicable. Blaus immaterials, que materialitzen l'aire i el converteixen en alguna cosa que es desitja tocar, en una representació del que ha desaparegut¹⁶.

El Rigorós formalisme de la seva presentació –el marc– pretén posar de manifest el sistema inherent de codificació, que la cultura occidental ha proporcionat per veure l'art, al llarg de la seva història i que encara avui fem servir, però amb la voluntat de tornar a examinar la mística de l'art. Si la història de l'art occidental sorgeix a través del marc (de la cultura) com una mística, que es refereix directament a la relíquia dins del seu contenidor, (una idea reconeguda més explícitament en l'Edat Mitja) pot conjeturar-se, que la mística està relacionada amb l'atracció que produeix la imatge absent¹⁷. En aquesta obra l'evocació de l'absent es posa en primer pla, però també l'aspecte informatiu de la presentació. El marc –el contenidor d'art més obvi– esdevé el sistema de presentació que segella la presència de l'art.

Christian Descamps¹⁸ explica que quan una imatge presenta no la seva pròpia bellesa sinó una idea, llavors aquesta no és que sigui bonica, sinó que és sublim i que, quan una estètica és una patètica del pensa-



Figura 167.
Montserrat Altet
Gènesis 1993
90 x 400 x 50 cm

ment, llavors esdevé sublim. Efectivament, el que és sublim no és, "la presentació de l'impresentable" sinó el que en diríem l'esclat de la presentació.

Gènesis evoca al principi de tot, aquell principi on, en la filosofia Zhuangzi, hi ha el no res, el no res que no té nom¹⁹ i que es desacralitza quan es percep com un conjunt de mobles màgics dins d'una cambra²⁰.

El conjunt es disposa en la tradició d'El Lissitzky, del *Pround Space* (1923)²¹. Les peces que componen l'obra es podrien qualificar com a un estadi intermedi entre la pintura i l'escultura²², la seva disposició, estaria en aquella "estació d'intercanvi entre la pintura i l'arquitectura" que va assenyalar El Lissitzky, però amb el rerefons de la referència a l'origen del temps²³.

A la manera dels primers romàntics, la meua obra vol ser un intent de paisatge pur, essencial, que utilitza el paisatge com a vehicle per expressar el sublim de l'infinutid²⁴, de l'immesurable, vol representar la immensitat dels elements trobats a la natura. Aquesta visió del paisatge, la que proposa una aproximació romàntica cap a la natura, és una de les poètiques que més m'agraden, la de les pintures de paisatge com a retaules d'altar.

Seguint el camí de Caspar David Friedrich, *Paisaje argentino*²⁵ (1997) pretén evocar el contingut religiós del paisatge, de la seva infinitud inabastable (figura 168). En aquesta obra, l'horitzó, abstracta i fràgil, desapareix en dos segments de paisatge limitat. El paisatge es converteix en dos monocroms: el blau, del cel invisible, que es torna visible, i la terra, esquerdada pel cel, amb l'empremta de l'home.

El marc, exaltació del paisatge sublim, el segrega de l'entorn i fa d'intermediari entre els dos mons, fent del quadre un objecte físic²⁶, creant una finestra a través de la qual ens apareix l'espai infinit que desapareix en el pla.

19. En la filosofia Zhuangzi (cap. Cielo-Tierra). Al principi hi ha el no-res (wu); el no-res que no té nom. Del no-res va nèixer l'ú; l'ú no té forma. Citat a: François Cheng. *Vació y Plenitud*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993, p. 45.

20. Tot i que el marc indica l'alteració de l'estatus de realitat de l'obra d'art, en segregar-la del seu entorn, serveix també d'intermediari entre els dos mons. Pel que fa al seu interior, el marc confina el radi d'acció del quadre i pel que fa a l'exterior, el marc fa del quadre un objecte físic, un moble. Un marc curiosament tallat i daurat relaciona el quadre amb les cadires i les taules, fent-lo partícip de l'estil de la cambra i la senzilla geometria de la forma el fa resaltar del fons. Veure: Rudolf Arnheim. *El poder del centro*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp.63 - 64.

21. Jan Butterfield: *The Art of Light and Perception*. Nova York: Abbeville, 1993, pp. 10 - 11.

22. "Cada superfície plana pictòrica, transformada en relleu sobresortint, és una escultura artificial i cada relleu sobresortint, transformat en superfície plana, heus aquí la pintura." (Kasimir Malevitch). Veure: Florence de Meridieu. *Histoire Matérielle & Immatérielle de l'Art Moderne*. París: Bordas Cultures, 1994, p. 93.

23. Es característic de l'art clàssic representar el temps com a l'Oportunitat fugaç (Kairos) o l'Eternitat creadora (Aion). Tan sols pot mostrar el seu poder verdaderament universal com a principi de canvi. En aquest sentit, fins i tot les interpretacions poussianes del temps es diferencien de les clàssiques perquè no neguen el poder destructor del temps en favor del seu poder creador, sinó que fonen les dues funcions oposades en una unitat. Veure: Erwin Panofsky. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 1980, p. 117.

24. Una de les fonts del sublim és la infinitud. La infinitud té una tendència a omplir la ment amb aquella mena d'horror deliciós que és l'efecte més genuí i la prova més autèntica del sublim. Poques són les coses que poden convertir-se en objecte dels nostres sentits i que són realment infinites per la seva naturalesa. Però els



Figura 168.
Montserrat Altet
Paisatge Argentí
1997
45 x 100 x 8 cm

Figura 169.
Montserrat Altet
Paisatge Canari
2001
45 x 100 x 8 cm

*Paisatge Canari*²⁷ (2001) és el segon que vaig fer d'aquesta sèrie de paisatges i evoca el paisatge de les Illes Canàries (figura 169). La porcellana negra fosa emula el paisatge volcànic de les illes i les lletres TF són l'empremta²⁸ de l'home sobre la terra negra del lloc (figura 169) en contrast amb el cel canari quasi sempre blau i clar. El marc acota el paisatge essencial del lloc, establint la memòria del llunyà i del pròxim i el blau, desmaterialitzador de les formes cap a l'infinit, amb el negre, junts, evocuen els colors que, en la filosofia *Zen*, simbolitzen el cel i la Terra, la llum i les tenebres.

L'últim d'aquesta sèrie de paisatges és *Paisatge del Vendrell*²⁹ (2001). Probablement sigui una síntesi de tots ells (figura 170). Està compostat per una placa de porcellana blava i per rajoles industrials, molt utilitzades en l'àrea de Barcelona per pavimentar terrats. En aquesta obra però, es mostren pel revers, la part que normalment queda amagada un cop col·locades. El dibuix abstracte, del revers de la rajola, pensat per una millor adheència, s'utilitza aquí com a metàfora³⁰ dels camps llaurats o de les vinyes de la regió, la terra útil de l'agricultura.



Figura 170.
Montserrat Altet
Paisatge del Vendrell
2001
45 x 100 x 8 cm

nostres ulls ja no són capaços de percebre els límits de moltes coses que semblen ser infinites i que produeixen els mateixos efectes que si ho fóssin. Veure: "La infinidad" a: Edmund Burke. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime i de lo bello*. Sección VII. Madrid: Tecnos, 1987, p. 54.

25. Veure: *51º Premio Faenza. Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea*. Catàleg d'exposició. Faenza: Studio 88 Editore, 1999, p. 67. Obra seleccionada.

26. Rudolf Arnheim: *El poder del centro*. Madrid: Alianza Editorial, 1984, pp. 3 -64.

27. Veure: *International Academy of Ceramics 2002. 50th Anniversary Members Show*. Catàleg d'exposició. Atenas: Hellenic Ministry of Culture, 2002, p. 173.

28. "El meu interès pels diferents sistemes d'imatges de les escultures del món comporta una recerca de la imatge que no és una imatge. Més que la originada en el món dels fenòmens, el que realment m'interessa és la de l'artefacte resultant, l'empremta, fins i tot aquella que obeeix totalment a un procés interior". Veure: Bill Viola. "Raons per cridar a una casa buida. Notes del mes de juny de 1981", a: Glòria Picazo. *L'Instant etern*. Catàleg d'exposició. València: Espai d'Art Contemporani de Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001, pp. 216-217.

29. Veure: *I Biennial de Ceràmica 2002*. Catàleg d'exposició. El Vendrell: Patronat Municipal de Serveis Culturals, 2002, pp. 18-23. Tercer premi.

30. La metàfora és probablement la potència més fèrtil que l'home posseïx. La metàfora ens facilita l'evasió i crea entre les coses reals d'altres d'imaginàries. Segons Ortega i Gasset, es pot utilitzar amb diverses finalitats com per exemple, la d'ennobrir una realitat o la d'alterar les formes primàries de les coses. Veure: José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1993, p. 74.

Jean Lacoste³¹ afirma que, els jocs del llenguatge dels colors formen un paisatge, una pàtria *Heimat*, una llengua materna de la que no ens en podem desempallegar per tal d'aconseguir un llenguatge ideal dels colors que esdevé com una mena d'esperanto cromàtic. Es pot veure fins a on vull arribar, Wittgenstein, ha tallat els lligams entre el llenguatge i el real per veure-hi, un joc en el real, una mena d'activitat col·lectiva, sempre en evolució i sotmesa a unes normes. Llavors, diu, una obra no seria el doble del real, sinó una acció, una forma de vida, *ein tun* –per utilitzar el terme alemany que fa servir ell mateix– seria aquella forma de vida que engendra les seves pròpies normes.

Si tal com diu Burke³², la successió i la uniformitat de les parts són el que constitueix l'infinit artificial, llavors la *successió* és un requisit, perquè les parts puguin anar en qualsevol direcció i perquè els seus freqüents impulsos sobre els sentits, impressionin la imaginació amb una idea de progrés, més enllà dels seus límits reals. Si la *uniformitat* s'expliqués de manera que les figures de les parts haguessin de canviar, llavors, la imaginació trobaria en cada canvi un obstacle i en cada alteració, ens trobaríem davant

31. Jean Lacoste: "Une cause désespérée: Yves Klein et Wittgenstein", a: Christian Descamps, (ed). *Le beau aujourd'hui*. París: Editions du Centre Pompidou, 1993, p. 62.

32. Edmund Burke. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Sección IX "Sucesión y uniformidad". Madrid: Tecnos, 1987, p. 55.

33. Pablo López de Osaba. *Repetición / Transformación*. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, 1992, introducció, p. 7.

34. Veure: *I Biennial de Ceràmica 2002*. Catàleg d'exposició. El Vendrell: Patronat Municipal de Serveis Culturals, 2002, p. 23.

35. La fotografia de l'obra *Paisatge 2002*, ha estat feta pel fotògraf Agustí Jané.

36. Pierre Stereckx. "Avatars Actuels du Monochrome" a: *Artstudio* núm. 16. París: Artstudio (ed). Primavera de 1990, p. 133.

37. Bernard Marcadé. "La peinture et son ombre" a: *Artstudio* núm. 20. París: Artstudio (ed). Primavera de 1991, pp. 122 -130.

38. El mirall metàl·lic de bronze ja s'esmenta a la Bíblia (Èxode XXXVIII) com a utensili femení: "Va fer un mar de bronze amb els miralls de les dones". Citat a: Julián Gállego. *El Cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 103. Es pot veure el mirall a la pintura clàssica però sempre lligat a la figura humana, a la vanitas. És ara, en retornar a l'origen, quan s'incorpora a la natura.

39. E.H. Gombrich. *Arte e Illusione*. Colonia: 1967, p. 107. Citat a: Peter Sager. *Le Nuove Forme del Realismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1976, p. 19.

40. Valeriano Bozal, al pròleg de José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte y otros ensayos de Estética*. Madrid: Austral. Espasa Calpe, 1993, p. 40.

de la fi d'una idea i al principi d'una altra, que podria dotar de caràcter infinit els objectes limitats.

Aquest concepte de repetició, d'una visió determinada o d'un motiu, es materialitza a *Paisatge 2002* (2002). Es tracta d'una idea que es perllonga d'un quadre a un altre sota múltiples ramificacions i elements d'unió (figura 171). En aquesta obra, l'acte de la representació plàstica està obert a l'aventura de les transformacions, de manera que la imatge que en sorgeix, concreta i abstracta, està subjecte a mutacions, com un ser viu i acaba sent com la pròpia gènesi del pensament³³.

*Paisatge 2002*³⁴ és una obra que evoca una carta de colors, però, també evoca un gran paisatge del cel després de l'Arc de Sant Martí. En certa manera, fa referència als antics retaules, de les esglésies catòliques del Barroc colonial. Els vint-i-cinc quadres monocroms que el componen, tracten de recrear una atmosfera màgica dels múltiples colors del cel, impossible de reproduir i el material, estrany i fràgil, la porcellana, n'explica la llum i l'associa a l'essència divina.

Es pot observar que la fotografia, realitzada per un excel·lent professional³⁵, avança la necessitat de la seva percepció real. *Paisatge 2002* és una obra que crea, una atmosfera canviant, segons els tipus i les intensitats de la llum que rep i segons el punt de vista de l'espectador. Probablement les obres del pintor Alemany Gerhard Richter podrien haver estat un punt de referència. *Paisatge 2002* en seria, però, una interpretació de la forma.

Els marcs daurats, referència històrica dels ídols exhibits, de l'obra mestre i de la icona, evocuen la memòria de l'art. L'or, símbol de la immaterialitat, en totes les èpoques i cultures, s'esvaeix amb la llum, donant la impressió de no existir en l'objecte, oferint la possibilitat d'espai infinit. Els marcs daurats, de *Paisatge 2002*, serien al monocrom, el que els retaules policromats de Steimbach són als *ready-made*: un embalatge-regal i un simulacre de sacralitat³⁶ i el cel, l'objecte de referència, esdevé una retòrica funcionant en el buit, segons la idolatria de la pura exhibició. L'aura de l'obra mestra, tant enyorada des de Walter Benjamín, reorganitza el cara a cara amb la icona i els seus devots.

Per a la filosofia, des de Plató³⁷, el visible és sospitós d'estar sota l'imperi de les ombres i dels reflexos. El pensament -que per tant es defineix com a mirall- es malfia dels miralls, car hi veu el dispositiu mateix de la mentida i de l'esquer. Tradicionalment, el mirall³⁸ és un desafiament al *logos*, perquè és literalment el doble sobre el seu propi terreny. La imatge reflectida sempre ha estat un procés d'apropiació de la realitat³⁹ ja que totes les imatges sempre són d'alguna cosa, però, també són d'algú i per algú⁴⁰. *Un metre quadrat de cel-Un metre quadrat de terra* (1993), és una d'aquestes

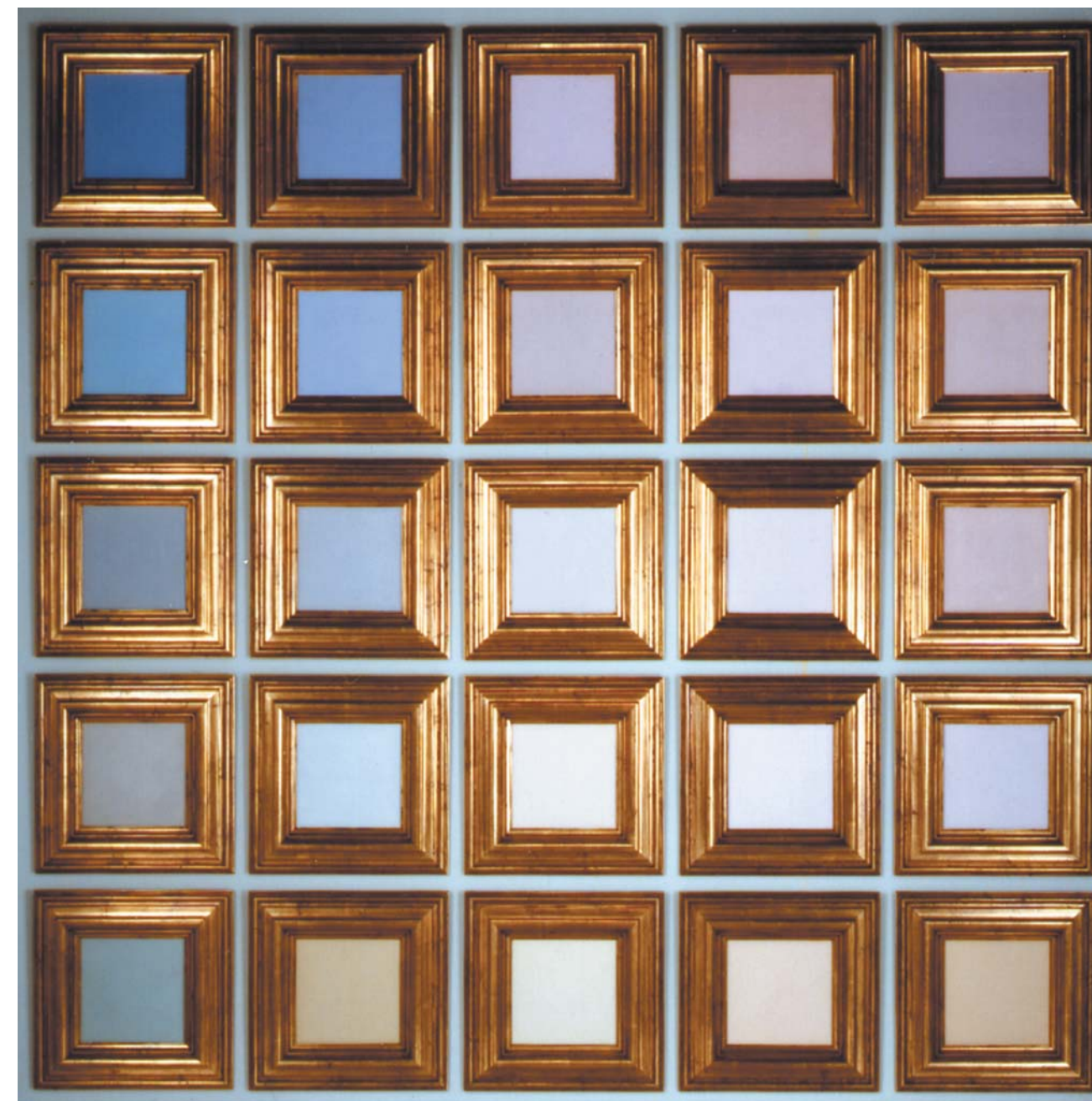


Figura 171.
Montserrat Altet
Paisatge 2002
2002
257 x 257 x 8 cm



Figura 172.
Montserrat Altet
*Un metre quadrat de cel -
Un metre quadrat de terra*
1993
100 x 200 x 0,15 cm

obres que s'apropien de la realitat, que la capturen i alhora la converteix en una presència.

A *Un metre quadrat de cel-Un metre quadrat de terra* (figura 172) la immaterialitat del cel es reflecteix sobre la terra. A partir de dos materials que són el mateix –acer patinat i acer inoxidable polit mirall- el cel i la terra es presenten com dos infinits, que s'acoten, s'ajunten, es fonen i es confonen. *Un metre quadrat de cel-Un metre quadrat de terra* és una escultura que és un paisatge, que s'integra en el paisatge i que esdevé un nou paisatge, acotat, 1m2.

El cel és el temps, els cicles del sol i de la lluna, però també els de la llum, els de la percepció i el canvi. Així, en aquesta obra, dues unitats –una el cel i l'altra la Terra- s'estableixen com a generadores del món. Un paisatge acotat en dos quadrats, la forma més aliena al nostre organisme i la preferida pel nostre intel·lecte, segons assegurava Wölffin⁴¹. *Un metre quadrat de cel-Un metre quadrat de terra*⁴² és una obra que té una lectura de fascinació, d'espai i de llum puntual canviant com el foc, sense cap més referència que el cel, (figura 173) és un paisatge reflectit, l'arrel mateixa del narcisisme còsmic⁴³.

41. W. Worringer. *Abstracción y naturaleza*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 73.

42. *Mostra d'Art Contemporani Català 94*. Sant Cugat del Vallès. Catàleg d'exposició. Canals Galeria d'Art, (ed.), 1994, p. 12. Obra seleccionada.

43. Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 248 - 249.



Figura 173.
Montserrat Altet
*Un metre quadrat de cel -
Un metre quadrat de terra*
1993
100 x 200 x 0,15 cm
Detall

Entre el cel i la terra, entre la pintura i l'escultura⁴⁴, *Equinocci de tardor* (1997), també és un paisatge del cel (figura 174). Un paisatge des de la ciutat, on el cel ja no és mai negre, on les estrelles han passat del cel als llibres i on la natura és tant sols la imatge d'un record de la memòria, a la recerca de l'antic sublim romàntic.

Equinocci de tardor és un segment del cel i del temps emmarcat: vint-i-quatre hores d'un cel de tardor a Barcelona, amb dues cesures, quan surt el sol i quan es pon, moments de canvis sobtats del color del cel. Vint-i-quatre hores, fixades en plaques de porcellana i acotades per punts d'or, pel símbol de l'infinnit, material i immaterial⁴⁵. Els colors del cel i de les hores es recolzen a terra, com un quadre o un reflex.

*Equinocci de tardor*⁴⁶ és una recerca poètica del real des de l'univers platònic de les idees. Una recerca de qui, allunyada de l'espai pur i incontaminat, investiga un simulacre de la natura, com a un objecte abastable, amb contorns i límits, amb l'empremta del temps: un conjunt d'instantos gravats amb foc per sempre més. Una visió del cel des de la cultura urbana, des dels colors de la pintura, des de la materialitat de

44. Ultimament, la transmutació dels gèneres és un tema molt recurrent en què la identitat de les coses es posa a prova sistemàticament. Veure: Javier Maderuelo. "Miquel Planas": a: Javier Maderuelo. *Arte público*. Catàleg d'exposició. Huesca: Diputació de Huesca, 1994, p. 69.

45. Hannah Weitemeier. *Yves Klein*. Bonn: Taschen, 1995, p. 69.

46. Les dimensions d'*Equinocci de tardor* són: 700 x 26 x 13 cm i forma part d'un conjunt de quatre obres, de les mateixes dimensions, *Equinocci de primavera*, *Solstici d'estiu*, *Equinocci de tardor* i *Solstici d'hivern* que configuren el canvi de les estacions.

MONTSERRAT ALTET

Conclusió

Figura 174.
Montserrat Altet
Equinocci de tardor
1997
700 x 26 x 13 cm

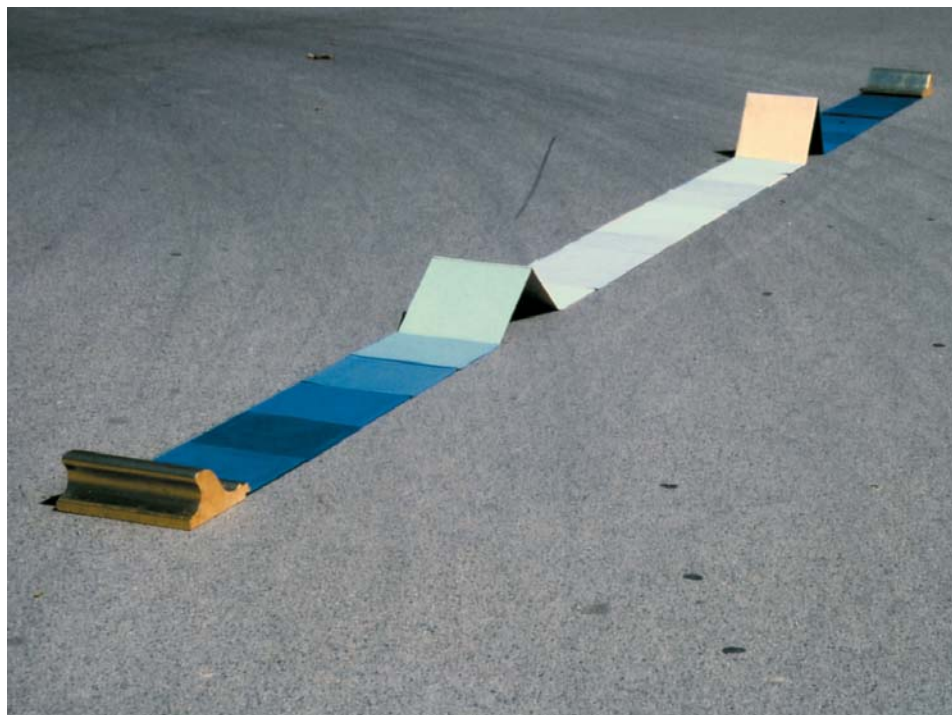
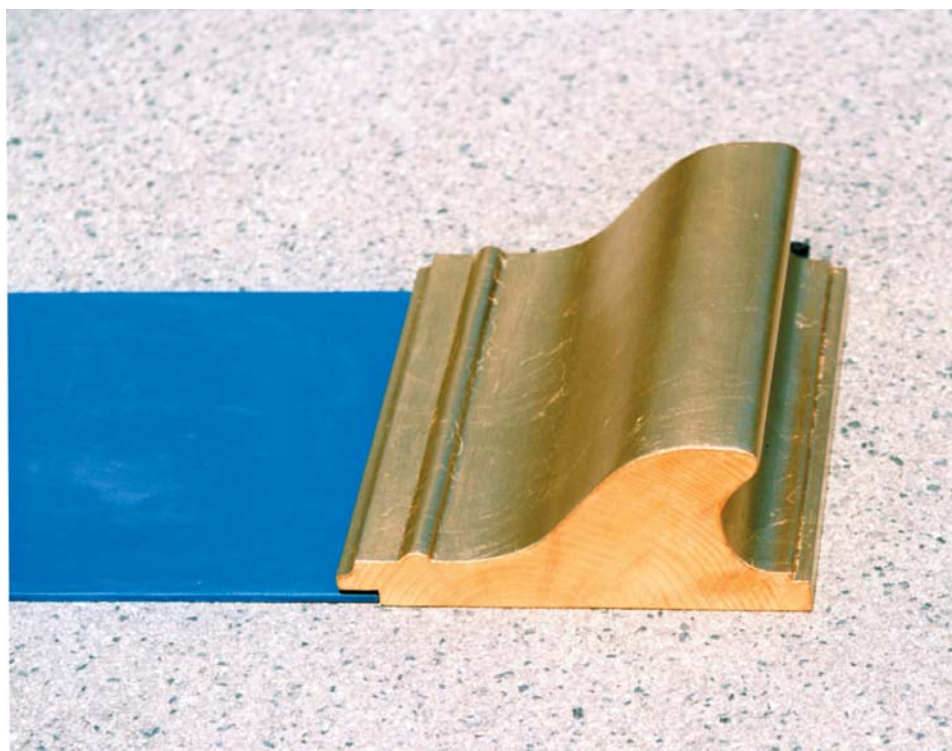


Figura 175.
Montserrat Altet
Equinocci de tardor
1997
700 x 26 x 13 cm
Detall



47. Veure: *International Academy of Ceramics 2002. 50th Anniversary Members Show*. Catàleg d'exposició. Atenas: Hellenic Ministry of Culture, 2002, p. 172.

48. Un dels artistes pels que em vaig sentir atret desseguida en estudiar els mestres antics va ser Giotto. En el seu desig de continuar pintant la realitat divina, però fent avançar alhora la forma artística, Giotto va crear obres que tenen un aspecte molt semblant als decorats des d'una perspectiva moderna. Conversa entre Hans Belting i Bill Viola el 28 de juny de 2002. Citat a: John Walsh (ed.). *Bill Viola. Las Pasiones*. Catàleg d'exposició. Madrid: Fundación La Caixa, 2003, p. 181.

49. L'escala futura de l'artista no és domèstica, ni tan sols monumental, sinó ambiental: l'artista del futur no serà pintor, escultor o arquitecte, sinó un nou modelador de formes plàstiques i serà pintor, escultor i arquitecte alhora, no una barreja adulterada de tots aquests talents, sinó un nou tipus de talent que els resumeixi i els superi a tots. Piet Mondrian. *Plastic Art and Pure Plastic Art*. Nova York: Witteborn, Schultz, 1945, p. 10. Citat a: Herbert Read. *Imagen e idea*. Mèxic D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 204.

50. Veure: "Montserrat Altet. Concepto. Objeto & Idea. Cerámica. Entorno & Obras", a: *Conbarro. Arte i Crítica. Revista internacional*, núms. 7 i 6, 2004, pp. 20 -25.

51. Fotografia realitzada pel fotògraf Agustí Jané.

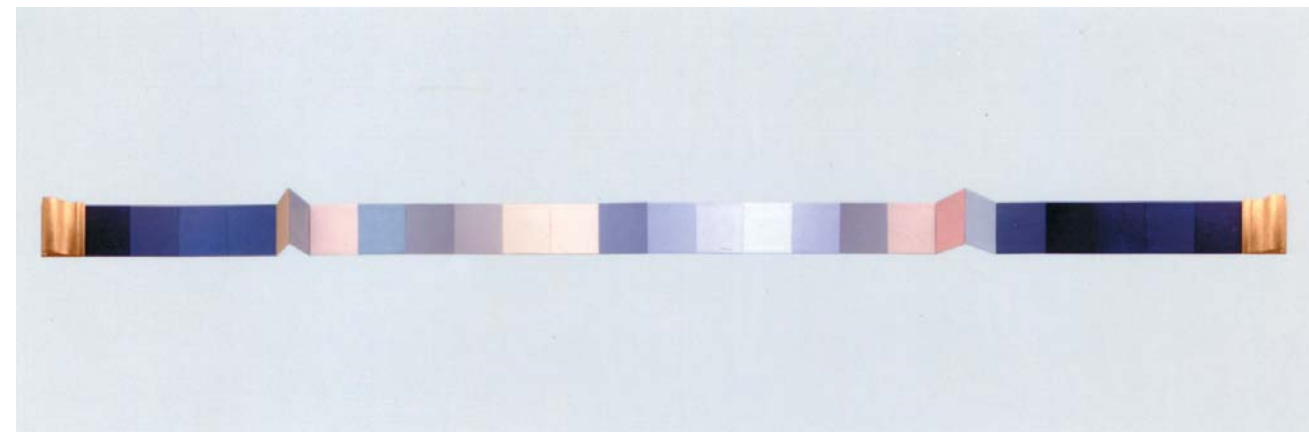


Figura 176.
Montserrat Altet
Solstici d'estiu
2000
700 x 26 x 13 cm

l'escultura i des de la dialèctica aparentment contradictòria entre la idea i l'objecte.

Però, *Equinocci de tardor*⁴⁷ també és un paisatge contemporani, hereu de la tradició mediterrània del cel de l'antic l'Egipte i del de les pintures de Giotto⁴⁸, de la mística nòrdica de Caspar David Friedrich i de la síntesi entre Orient i Occident que va animar l'obra dels artistes de la Costa Oest americana als anys 70. És una obra que se situa en la investigació personal sobre el cel i la terra i sobre la recerca d'una nova captació del paisatge quan la natura ha esdevingut artifici, però també sobre la recerca del color i els llindars entre la pintura i l'escultura, sobre la captura del temps, i sobre la materialització d'una idea⁴⁹.

La representació del temps, també és l'objectiu de *Solstici d'estiu*⁵⁰ (2000), un altre fragment d'aquest gran paisatge sobre el pas del temps de les hores d'un dia, en aquest cas d'un dia d'estiu⁵¹ (figura 176). Les plaques, també pretenen evocar les diferents imatges del cel al llarg de vint-i-quatre hores del dia. En aquesta obra, tan sols canvien el nombre de les hores de la nit, amb un especial èmfasi a l'alba i a l'ocàs, quan els colors del cel canvien bruscament. També en aquest cas, el paisatge queda acotat amb dos punts d'or, que són fragments de marc daurat, tallats a mà (figura 175) i de la mateixa manera que a *Equinocci de tardor*, els colors del cel i de les hores, es recolzen a terra a la manera d'un quadre o un reflex. Ambdues obres tenen a les obres de James Turrell com a parents pròxims, però aquí, la llum s'ha transformat en porcellana. *Meeting* (1980), l'obra de llum natural i artificial, per un espai de meditació, de James Turrell, en podria haver estat un dels desencadenants.

La ciutat és un lloc de trobada. El llenguatge també. Les ciutats poden ser tan antigues com els nostres records més remots o tot just acabats de fer. El llenguatge també. Podem repetir les històries d'Ulisses rememorant la



Figura 177.
La ciutat de les paraules
1998
Plànol indicant els llocs
de les diferents intervencions
artístiques al barri del Raval
de Barcelona

52. Eulàlia Bosch. "El Raval de les paraules", a: *La ciutat de les paraules*. Catàleg d'exposició. Barcelona: Edicions de l'Eixample, 1998.

53. Veure video-reportatge: *La ciutat de les paraules*. Editat per Barcelona Televisió BTv el 1998, de 30' de durada.

54. Macarena G. De Vega, va ser la comissària de la mostra *La ciutat de les paraules*.

55. A *La ciutat de les paraules* (1998) hi van haver 43 projectes, un dels quals va ser *Camp de sant Pau-Camp de roselles*, obra núm. 37. Diferents artistes van intervenir en diversos punts del barri del Raval de Barcelona.

cantarella de la poesia homèrica o dir per primera vegada allò que de sobte hem vist clar. La ciutat és, doncs un dels bressols on la humanitat va fent-se el seu redós a mida. El llenguatge també. Les coses i les paraules es confonen sovint, perquè vivim entre coses amb nom i tot allò que no té nom existeix rarament. *La ciutat de les paraules* és una proposta artística que il·lumina i alimenta la confusió entre els desitjos dels ciutadans i les seves formes d'expressió. *La ciutat de les paraules* fa de la fascinació per una paraula la porta d'un univers de sensacions i sentiments ocults que, per un moment, prenen el protagonisme⁵².

El Museu d'Art contemporani de Barcelona⁵³ va acollir aquesta iniciativa artística i la va brindar a la ciutat el dia indiscutible de les lletres. Va convertir el Raval en un poema visual transitable⁵⁴ (figura 177) creat per diferents artistes⁵⁵ per celebrar el 23 d'abril, dia de Sant Jordi, com el dia internacional de la paraula.

Camp de sant Pau-camp de roselles (1998) és una història i llegenda sobre del cel i una de les obres que van formar part de la mostra *La ciutat de les paraules*⁵⁶. És un paisatge que és una al·legoria del cel promès per sant

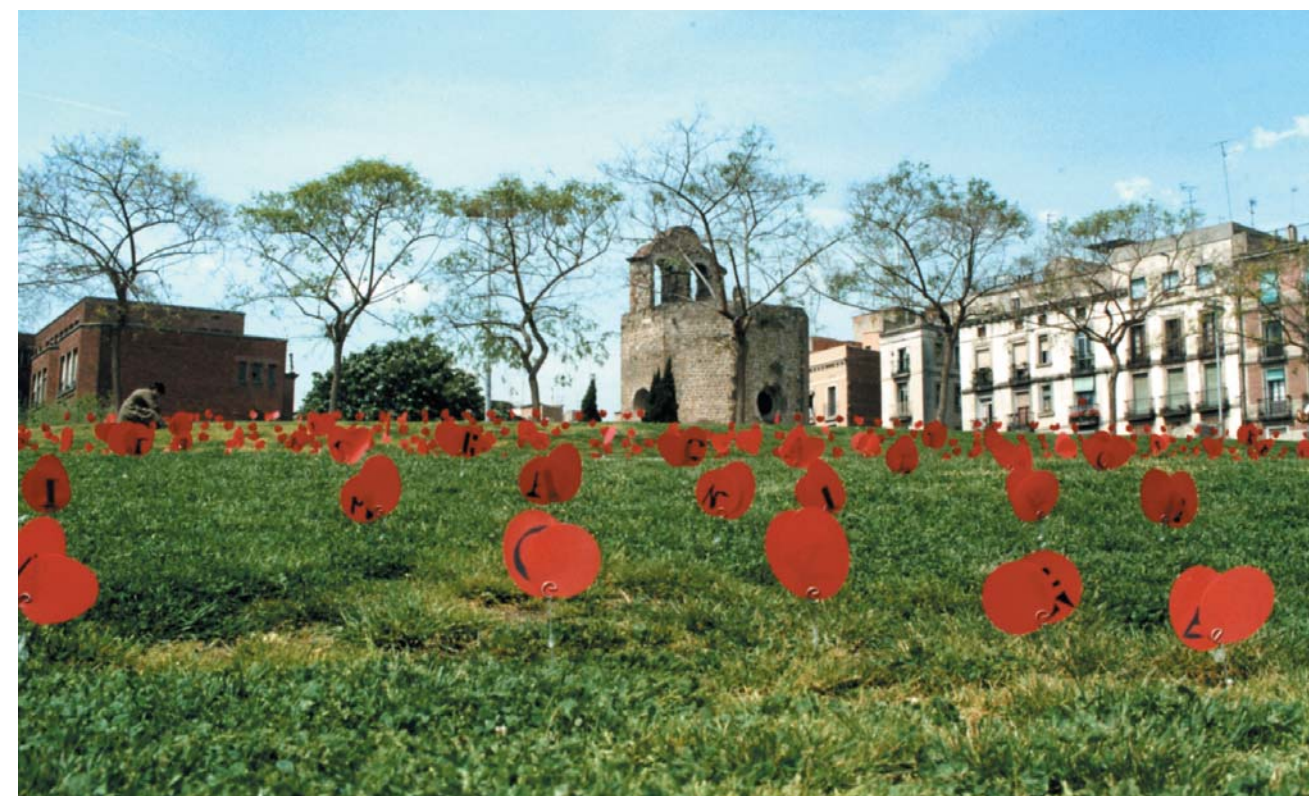


Figura 178.
Montserrat Altet.
*Camp de sant Pau –
Camp de Roselles*
1998
Per a La ciutat de les paraules.
1628 lletres – flors de plàstic
i acer inoxidable

Figura 179.
Claude Monet
Roselles a Argenteuil
1873
Detall

Artistes que també van oferir les seves mans com a escriptors, per tal de convertir les paraules predilectes dels veïns en pancartes que penjaven dels balcons.

56. *La Ciutat de les Paraules* va obtenir el Premi FAD'99 d'Espais Efímers. Veure: *Premis FAD. Arquitectura i Interiorisme 1999*. Catàleg d'exposició. Barcelona: ON/Diseño, S. L., 1999, p. 126.

Figura 180.
L'agricultura era l'activitat bàsica del món medieval. El conreu principal era el dels cereals, fonamentalment el blat, l'ordi i la civada i el sègol.

Figura 181.
Capitell preromànic, de marbre, a la porta principal de l'església de Sant Pau del Camp de Barcelona. Reutilitzat d'un temple anterior probablement de l'edificat al segle X.

57. Vicenç Altaió. *Art i escriptura. L'escriptura d'artista*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000, p. 11.

58. Les lletres reproduïen un fragment de la *carta de sant Pau als corintis*, una epístola que explicava el propòsit de sant Pau de visitar Espanya.

59. Jean-Michel Foray. "Art Conceptuel: une possibilité de rien" a: *L'Art et les Mots*. *Artstudio* núm. 15. París: Artstudio (ed), 1989, p. 49.

60. "Du concept et du langage comme oeuvre". Veure: Florence de Méridieu. *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*. París: Editorial Bordas, 1994, p.351.

61. "Nihil visibilium corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet": Crec que no existeix res que sigui visible i corpori que no signifiqui quelcom d'incorpori i intel·ligible. Joan Escoto Erígena (800-15, c. 870) *De Divisione Naturae*. Libri Quinque V, 3, PL 122, Cols. 865-866.

62. Situada en l'entorn del camp, de les afores de la ciutat de Barcelona, l'església de Sant Pau del Camp, de la qual hi ha notícies documentals del segle X, va ser destruïda en diverses ocasions, com en l'escomesa d'Al-Mansur el 985, però va ser reconstruïda en començar el segle XII, segons ho testimonia la fundació monàstica feta per Guibert Guitard i Rollendis. El monestir depenia de Sant Cugat del Vallès des del 1137 i va rebre la protecció de la família Bell-lloc.

Pau, en el més enllà, el que ens va explicar a través de la seva paraula, que si ens prenem al peu de la lletra, ens han de portar cap al paradís.

El lloc del llenguatge, com a recreador de la realitat en l'àmbit simbòlic, està arrelat a la memòria⁵⁷. Les paraules que componen l'obra *Camp de sant Pau-camp de roselles*, són un fragment de la *Carta de sant Pau als romans*⁵⁸ i configuren un paisatge de la memòria, un paisatge que és una instal·lació de 1628 lletres-flors⁵⁹ (figura 178). A mig camí entre la literatura i l'escultura, *Camp de sant Pau-camp de roselles* no tracta de representar el visible, sinó que fa visible la paraula. El llenguatge hi apareix com la manifestació material d'un contingut d'una idea o d'un missatge, convertint-se en presència visible de l'esperit, del concepte de cel de sant Pau⁶⁰.

Camp de sant Pau-Camp de roselles és una obra que s'articula sobre un text, determinant línies, seqüències rítmiques i acolorides, metàfora de les roselles dels camps de blat, on l'escrit s'imposa, però és la imatge la que triomfa. *Camp de sant Pau-camp de roselles* és una obra que explica coses que no es troben en el real però que existeixen i els mots que la componen, esdevenen un paisatge⁶¹ de la revelació del sublim desaparegut que cal revelar.

Aquest detall d'un quadre de Claude Monet (figura 179) n'és una referència, però en qualsevol cas, és una referència tal sols formal ja que el concepte és ben diferent.

A l'entorn de l'any 50, es diu que sant Pau, apòstol de Jesús, seguint les intencions que va assenyalar a la seva carta als romans, va evangelitzar Barcelona.

Mil anys després, en un paisatge medieval, on l'agricultura era l'activitat bàsica, sobretot de conreus de cereals (figura 180) de blat, d'ordi, de civada i de sègol... i de roselles, les pedres de *sant Pau del Camp* que encara mantenen l'empremta de l'assalt sarraí d'Al-Mansur⁶², esperen la nova construcció que dirigiren Guibert Guitard i la seva muller Rollendis, fins a configurar l'església actual, un dels millors exemples romànics de la ciutat de Barcelona (figura 181).

Mil anys després, a finals del segon mil·lenni, el camp destruït retorna, el camp retorna a *sant Pau del Camp*, amb la paraula de sant Pau als romans, paraules que neixen en la terra que el va veure passar. Paraules d'universalitat i de la diversitat dels pobles davant d'un objectiu comú, amb l'idioma de l'any 1000, amb els materials de l'any 2000, (figura 184) amb les roselles.

Les flors estaven composades per una tija d'acer inoxidable de 20 cm de longitud, (figura 183) clavada a terra i acabada amb una pinça que lliga-



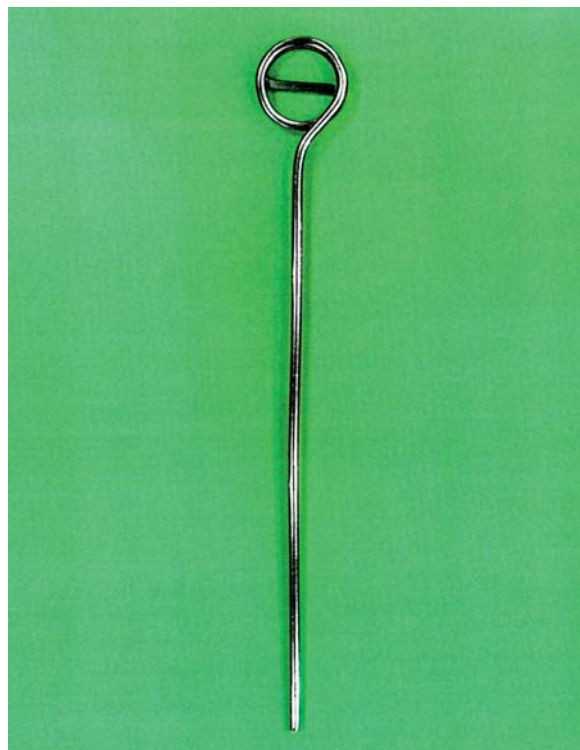


Figura 182.
Montserrat Altet
*Camp de Sant Pau –
Camp de Roselles*
1998
Per a La ciutat de les paraules.
1628 lletres –flors de plàstic
i acer inoxidable.
Detall de la instal·lació

Figura 183.
Montserrat Altet
*Camp de sant Pau –
Camp de Roselles*
1998
Pinça de les lletres, d'acer
inoxidable, que componen
l'obra

va dos pètals de plàstic, un dels quals portava una lletra escrita a mà, amb retolador permanent de color negre, sempre en majúscules i de tipus romà.

Els pètals, de plàstic vermell de diferents tons, van ser troquelats i tenien tres formes: circular, de 10 cm de diàmetre, ovalada i el·líptica, totes de superfícies semblants. Cada flor agrupava dos pètals de formes diferents, a l'atzar, d'entre les nou possibilitats de forma i tipus.

La separació de les flors es va establir de la següent manera: entre lletra i lletra uns vuitanta centímetres i entre paraula i paraula el doble de distància. En les cesures del text uns 3.20 metres, quatre vegades la distància entre lletres-flors i quan la cesura coincidia en un canvi de versicle, la distància era de cinc vegades més. La separació entre línies era una vegada i mitja de la separació entre les lletres-flor i la separació a les vores, en els dos sentits de l'ordre, d'un metre.

El text de l'obra *Camp de sant Pau-camp de roselles* era el començament de la carta de sant Pau als romans, fins aproximadament al capítol 2.20 i estava escrit en llatí segons la traducció interconfessional del Nou Testament:



Figura 184.
Montserrat Altet
*Camp de sant Pau –
Camp de Roselles*
1998
Exemple d'una de les lletres
–flor de l'obra.
Plàstic vermell de diferents
formes i textures
i retolador negre.



Figura 185.
Montserrat Altet
*Camp de sant Pau –
Camp de Roselles*
1998
Nena del Raval descomposant
l'obra per compondre un ram
de flors.

Figura 187.
Montserrat Altet
Primavera
1998
400 x 200 x 4 cm



Els símbols, les lletres i les estrelles, que ocupen el lloc de les nostres imatges del real -el cel conegut per tothom- i que ens fan arribar al llenguatge de les idees, plantegen ara, una nova forma d'expressió i esdevenen els elements que configuren l'obra *Primavera*⁶³ (1998), una obra que ens torna a aproximar al cel i a les estrelles. El cel, la terra, les flors i les paraules, temes molt recurrents en algunes de les meves obres es fonen en aquesta (figura 187).

L'escultura és un reflex de les constel·lacions del cel sobre la terra. Són les constel·lacions, que de manera clàssica s'atribueixen a la primavera les que es reflecteixen sobre el prat: Aries, Taurus, Geminis, les tres que recorren el sol a la primavera. A *Primavera*⁶⁴, les constel·lacions són estrelles-flors i també ¿perquè no? paraules llatines que sobreviuen als símbols complexos d'un zodíac que avui costa d'entendre, reflectides, com en un mirall, sobre el jardí.

La peanya desapareix aquí, per donar pas a una nova escultura que ja no tindrà peanya. Aquest serà un primer pas. Després, tal com ha succeït en moltes obres contemporànies, és la pròpia escultura la que quasi desapareix fosa o confosa amb el propi pla del terra.

Cada estrella-flor és una lletra reflectida (figura 186) del nom de la constel·lació que representa. La seva mida es correspon amb la magnitud aparent de l'estrella (figura 190) i el seu color s'associa a l'espectre d'ella mateixa (figura 189) i descobreix més enllà, com els telescopis, aquelles estrelles dobles o triples (figura 188).

63. *Primavera* forma part d'un conjunt de quatre obres que configuren *Les quatre estacions*.

64. Veure: María Jesús Sarmiento. "Montserrat Altet. Zwischen Himmel und Erde", a: *Keramik Magazin* 5 / 1999, pp. 24-27.



Figura 188.
Montserrat Altet
Primavera
1998
Detall d'estrella - flor triple

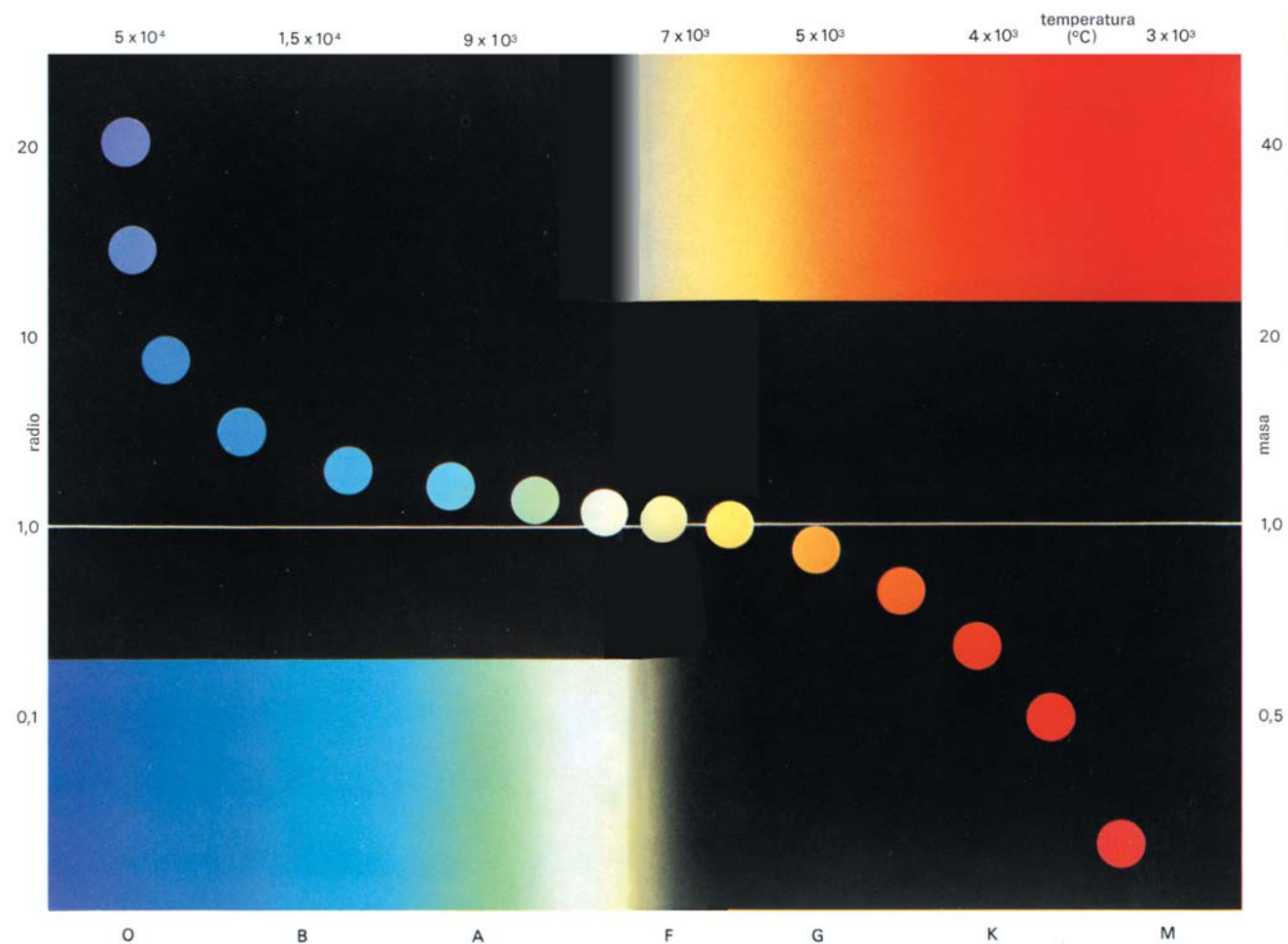


Figura 189. Espectre dels colors de les estrelles. Les característiques físiques de les classes estel·lars O-M aporten les identifikacions de les propietats inherents a cada estrella.

Figura 190. Classificació de les estrelles segons la magnitud i l'espectre

Figura 191. Exemple dels colors de les estrelles en una constel·lació

Figura 192. Montserrat Altet Estiu 2001 Projecte 400 x 200 x 4 cm

De manera més concreta la mida de la lletra s'ha calculat, abans de l'engorgiment, a partir de l'arrel quadrada de 1000 partit per la magnitud visual de l'estrella (figura 190).

La **A** representa a α *Arietis*, *Hamal*, de magnitud 2 i tipus espectral K2, groc-taronja.

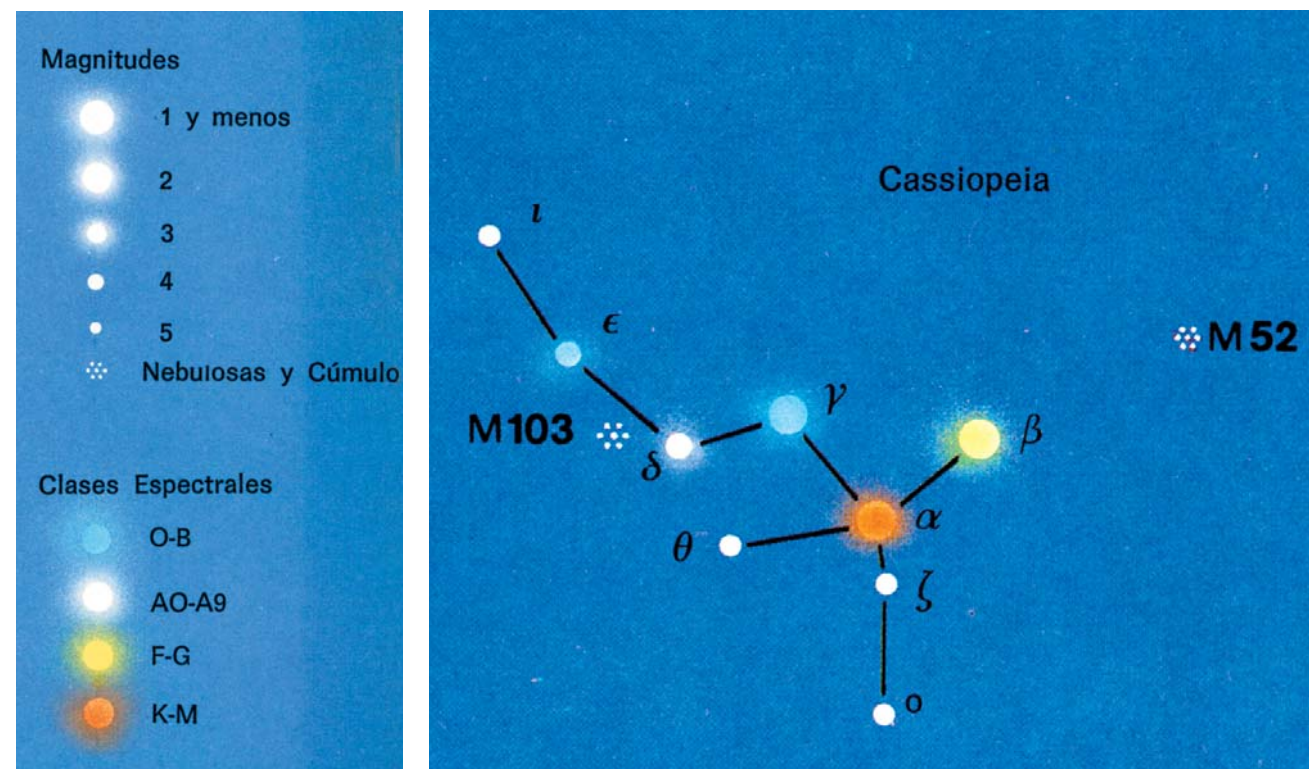
La **R** representa a β *Arietis*, *Sheratan*, de magnitud 2.64 i tipus espectral A5, verd pàl·lid.

La **I** representa a γ *Arietis*, *Mesarthim*, una estrella doble, de magnituds 4.83 i 4.75 i separació 7.8".

La **E** representa a δ *Arietis*, una estrella de magnitud 4.35.

La **S** representa a ϵ *Arietis*, una estrella doble, de magnituds 4.63 i 4.93, separació 1.4".

La **T** representa a α *tauri*, *Aldebarán*, de magnitud 0.85 i tipus espectral K5, vermellosa.



La **A** representa a β *tauri*, *El Nath*, de magnitud 1.65 i tipus espectral B7, blau-verd turquesa.

La **U** representa a γ *tauri*, de magnitud 3.65.

La **R** representa a δ *tauri*, una estrella triple de magnituds 3.76, 4.80 i 4.29.

La **U** representa a ϵ *tauri*, de magnitud 3.53.

La **S** representa a ζ *tauri*, de magnitud 3 i tipus espectral B, blavós.

La **G** representa a α *geminorum*, *Castor*, una estrella doble, de magnituds 1.9 i 2.9 i tipus espectral A0 + A5, verd pàl·lid, separació 3.5".

La **E** representa a β *geminorum*, *Polux*, de magnitud 1.14 i tipus espectral K0, vermell.

La **M** representa a γ *geminorum*, *Alhena*, de magnitud 1.93 i tipus espectral A, blau turquesa.

La **I** representa a δ *geminorum*, *Vasat*, una estrella binaria, de magnituds 3.53 i 8.2, estrella principal groga, companya blau, tipus espectral F0, separació 5.8".

La **N** representa a ϵ *geminorum*, *Mebstuta*, de magnitud 2.91 i tipus espectral G8, taronja clar.

La **I** representa a ζ *geminorum*, *Mekbuda*, variable, de magnitud 3.79.

La **S** representa a η *geminorum*, *Teyat prior*, de magnitud 3.28 i espectre ataronjat.

Estiu (2001) és també una obra plana, una altra de les quatre obres que componen *Les quatre estacions* (figura 193). Un paisatge del cel compost d'elements-lletres però, que en aquest cas, s'utilitzen per representar les tres constel·lacions que recorre el sol a l'estiu: Virgo, Leo i Cancer. De la mateixa manera que a *Primavera*, les lletres ja no són en realitat significats, sinó noms que esdevenen un material artístic.

Les constel·lacions, monstres o animals de les antigues representacions esdevenen estrelles-flors, en recolzar-se a terra, però també paraules, paraules llatines que encara sobreviuen per sobre de les complexes representacions del temps (figura 192), paraules-signes que esdevenen una escena campestre, que ens remet al sublim romàntic. Cada estrella-flor és un objecte i alhora una lletra invertida, reflectida, que és part d'una paraula.

En ambdues obres, les lletres esdevenen, una altra manera de llegir el cel, de fer-lo més pròxim, són paraules més que lletres, paraules que tan sols volen ser instruments de representació i de lligam amb les nostres pròpies tradicions. A *Estiu*, de la mateixa manera que a *Primavera*, les lletres ja no són poesia, però tampoc són elements de la ironia, sinó el material⁶⁵, tota una evocació de l'obra de Lawrence Weiner.

A *Estiu*⁶⁶, la mida de cada lletra també es relaciona amb la magnitud aparent de cada estrella i el seu color amb el seu espectre, com en l'antic gravat, d'Amedée Guillemin *El color de les estrelles* de 1856 que ja hem vist.

65. El 1961, en unes declaracions, Lawrence Weiner va dir: "L'art del concepte és un tipus d'art quin material és el llenguatge". Veure: Robert C. Morgan. *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal, 2003, p. 30.

66. Veure: *I Biennial de Ceràmica 2002*. Catàleg d'exposició. El Vendrell: Patronat Municipal de Serveis Culturals, 2002, p. 23.



Figura 193.
Montserrat Altet
Estiu 2001
Instal·lació
400 x 200 x 4 cm



Figura 194.
Montserrat Altet
Estiu 2001
Detall d'estrelles
-flors senzilles,
vermella i taronja
400 x 200 x 4 cm

La **C** representa a α *Cancri, Acubens*, de magnitud visible 4.25 i tipus espectral A5, verd pàl·lid.

La **A** representa a β *Cancri, Altarf*, de magnitud 3.52 i tipus espectral K4, roja.

La **N** representa a γ *Cancri, Asellus Borealis*, de magnitud 4.66 y tipo espectral A1, verde.

La **C** representa a δ *Cancri, Asellus Australis*, de magnitud 3.94 i tipus espectral K0, vermell.

La **E** representa a ϵ *Cancri*, de magnitud 5.63, blanca.

La **R** representa a ζ *Cancri*, una estrella triple de magnituds 4.67, 6.20 i 6.01, blanca.

La **L** representa a α *Leonis, Regulus*, una estrella doble de magnituds 1.35 i 10.80, la primera de tipus espectral B7, turquesa.

La **E** representa a β *Leonis, Denebola*, de magnitud 2.14 i tipus espectral A3, verd pàl·lid.

La **O** representa a γ *Leonis, Algieba*, de magnitud 2.28 i tipus espectral K1, roja.

La **V** representa a α *Virginis, Spica*, una estrella doble, de magnituds 0.91 i 1.01, la primera de tipus espectral B2, blau celeste.

La **I** representa a β *Virginis, Zavijah*, de magnitud 3.61 i tipus espectral F9, taronja pàl·lid.

La **R** representa a γ *Virginis, Porrima*, de magnitud 3.48 i tipus espectral F0, grog.

La **G** representa a δ *Virginis, Auva*, de magnitud 3.38 i tipus espectral M3, roja.

La **O** representa a ϵ *Virginis, Vindemiatrix*, de magnitud 2.83 i tipus espectral G8, taronja.

La necessitat d'aprehendre, de fer nostre, el món de les estrelles, va derivar, abans que res, en l'estructuració de les constel·lacions. Més tard hem sabut que això era una simple representació virtual i que el que s'havia assenyalat com a constel·lacions, com a subconjunt estructurat d'estrelles, no es corresponia en absolut a la lògica del que es podria dir l'estructura "real" de l'univers, sinó que es referia a estrelles de diferents galàxies i distàncies, de diferents característiques i conformació. Encara avui, aquesta estructura és present en les cartes astronòmiques, les mateixes que van ser extraordinàriament valuoses en aplicacions pràctiques, bàsicament per a la navegació.

Les magnífiques associacions amb la mitologia grecoromana cristiana i islàmica van determinar, més enllà del cel de Semmut, al·legories extraordinàries. Unes al·legories, que actualment encara existeixen en les cartes zodiacals dels diaris, que marquen com a signes dels nostres destins.



Des d'aquest punt de vista vaig començar a treballar amb *Constel·lacions, euskal itsasgizonen Omenez* (1997). Quan les velles mitologies són ja difícils de creure, com a elements de reordenació de les estrelles en constel·lacions i quan han sobreviscut amb més potència els noms que els continguts o els noms més que els significats.

El mar i el cel són els grans protagonistes del passeig Marítim de Zarautz, a un nivell més immediat la gent i les terrasses dels bars. Davant d'aquest espai infinit, obert al Cantàbric, una escultura convencional, una fita, és fàcil que es confongui amb la gent o que faci nosa.

Constel·lacions, euskal itsasgizonen Omenez, és un projecte de 1996 (figura 196) que es planteja com un element de transició entre el passeig, el cel i el mar⁶⁷. Les constel·lacions, que foren l'element de referència dels navegants bascs, quan la llum de la ciutat quasi les ha apagat, retornen en aquesta obra com a element de referència i de guia del transeünt.

Blocs blancs, petris, foradats pel blau del cel i del mar, es converteixen en núvols que assenyalen un límit, una orientació, un punt amb nom en la

Figura 195.
Vista del passeig marítim de Zarautz.

67. María Luisa Sobrino, explica que actualment, es detecta un nou protagonisme de l'escultura, que es recolza en la capacitat de redefinir nous llocs públics. María Luisa Sobrino "Los lugares de la escultura", a: María Luisa Sobrino Manzanares. *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Madrid: Electa, 1999, p. 53.



Figura 196.
Montserrat Altet
Constel·lacions
1997
Projecte
594,69 x 0,40 x 0,60 metres

llarga línia del passeig (figura 200). Un blau cel, fosforescent, que fa que la mateixa llum que ens amaguen les estrelles, revisqui en la nit, les constel·lacions amb el seu nom.

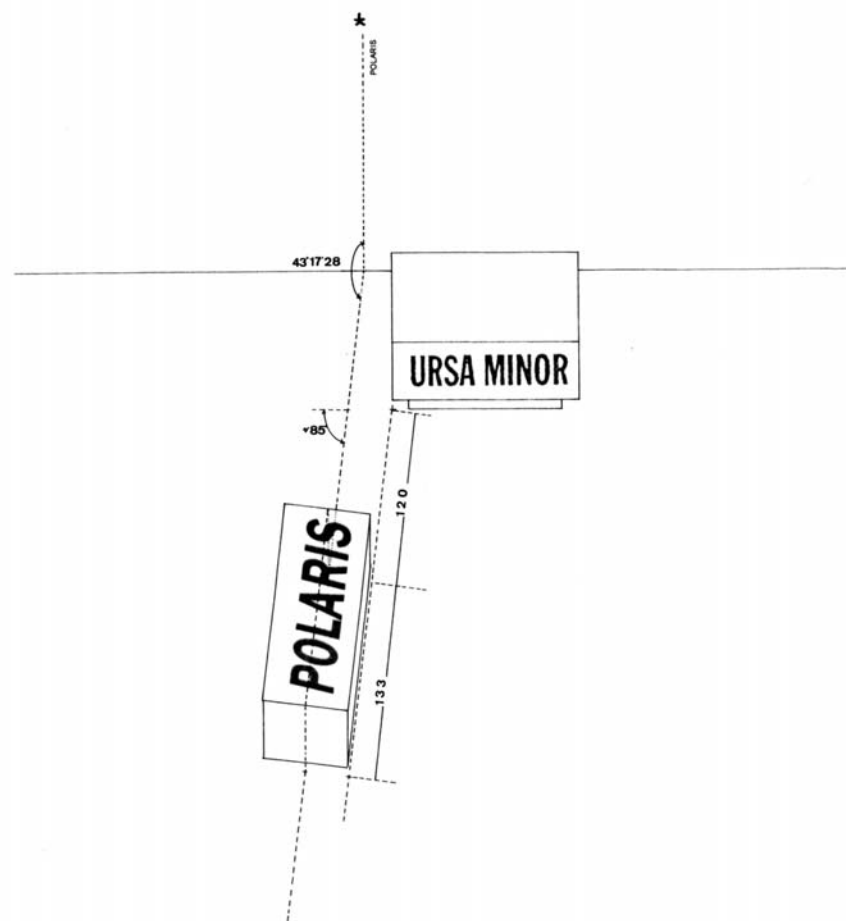
Els noms de les constel·lacions de l'hemisferi boreal (figura 199) i de l'ecliptica, en l'ordre convencional i en el llatí de les cartes de navegació del Renaixement, s'orienten front del passeig i l'orienten. Des del mar, es veuen els noms de les constel·lacions de l'hemisferi austral (figura 202) que van recórrer per primera vegada des d'Occident els navegants bascs. Al costat de l'Óssa Menor, la direcció de l'Estrella Polar, del nord dels navegants (figura 197).

Tècnicament, *Constel·lacions*, euskal itsasgizonen Omenez⁶⁸, és una llarga peça lineal de 594.69 m de llargada que se situa com a límit entre el passeig i la platja (figura 203).

L'obra es compon de 47 blocs de formigó arquitectònic, de color blanc polit, de longituds variables -entre 2.33 metres i 0.58-, tots ells de 0.46 metres d'alçada i de 0.60 metres d'amplada, amb un sòcol de 5 cm d'alçada rebaixat 12 cm en tot el perímetre de la seva part inferior. Els blocs es disposen longitudinalment. Cada bloc està separat del següent (figura 204) una distància igual a 10 vegades la seva longitud.

68. Veure: *Premio de Escultura Paseo Marítimo de Zarautz*. Catàleg d'exposició. Zarautz: Ayuntamiento de Zarautz, Dirección General de Costas del Ministerio de Medio Ambiente, 1997, p. 32-33. Obra seleccionada.

Figura 197.
 Montserrat Altet
 Constel·lacions
 1997
 Polaris
 Detall del projecte



Sobre cadascuna de les cares, que donen al sentit longitudinal, s'inscriuen els noms de les constel·lacions, segons les denominacions oficials adoptades per la U.I.A. amb algunes llicències de tradicions més antigues, com *Orion* que s'ha substituït per la forma més antiga *Orio-onis* -eventualment podrien utilitzar-se les denominacions en eusquera-. Les lletres són de l'al·fabet *Franklin Gothic Condensed* de 22 cm d'alçada (figura 202) i estan formades a partir d'un rebaix en la massa de formigó arquitectònic, reomplert de pintura epoxídica reflectora blava, fins a quedar enrasada amb la cara exterior, per formar un pla únic.

En la cara que dona al passeig, d'esquerra a dreta, se situen 6 peces en blanc i després els noms de les 28 Constel·lacions de l'hemisferi boreal (figura 199) i els de les 13 de l'eclíptica -d'*Ursa Major* a *Auriga* i d'*Aries* a *Pisces*-. En la cara que dona al mar, d'esquerra a dreta des d'aquest, les 47 constel·lacions de l'hemisferi austral (figura 202) i des d'*Orio* -en l'extrem de l'obra més pròxima a *Orio*⁶⁹- fins a *Crux* -en l'extrem de l'obra

69. Orio és el nom del poble del costat del de Zarautz.

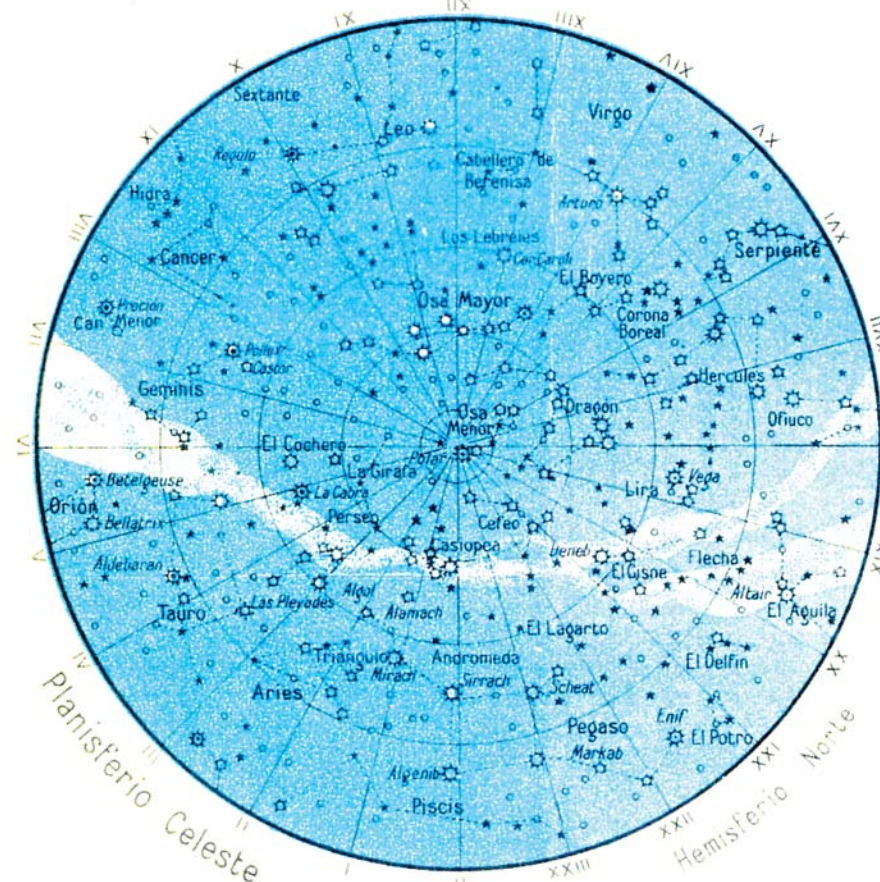


Figura 198.
 Planisferi celeste
 de l'hemisferi Nord.

més pròxima a l'església de Zarautz-. En la cara lateral de la peça de l'obra, corresponent a la constel·lació austral *Sculptor*, hi haurà incisa la firma de l'artista.

Davant d'*Ursa Minor* se situa perpendicularment, un nou bloc de les mateixes característiques que els anteriors, de 1.33 metres de longitud i que té inscrita en cursiva el nom de l'estrella polar -*Polaris*- en la seva cara superior, de color daurat. En la cara més llunyana de la línia que configura l'obra, hi haurà incisos el títol i la data. El bloc està orientat cap al nord, formant un angle de 85° amb la línia de les constel·lacions i esdevé observatori de l'estrella polar (figura 197). Un cop alineades i anivellades, les peces s'ancoren amb resina epoxídica sobre el paviment.

Sobre el cel s'ha escrit i se seguirà escrivint. Els seus aspectes simbòlics i filosòfics i la recerca dels seus significats han estat i seran sempre objecte d'investigacions sense fi. Com a investigadora de Belles Arts, però, em

Figura 199.
Montserrat Altet
Constel·lacions
1997
Alçat dels blocs de l'hemisferi
Boreal.



considero una *diletante*, és a dir més guiada per la curiositat i l'afició, pel diàleg entre companys i per l'ofici, que per una ànsia de precisió acadèmica. Potser, *Sobre el Cel* sigui una tesi esquèta, amb abundant bibliografia, però el que sí és cert, és que és una excel·lent companya a la meua taula de treball i també em satisfà pensar, que aquest estudi pugui aportar suggeriments en futures obres sobre el cel.

Les idees que s'han exposat, no són propostes teòriques sinó més aviat, són una mostra de l'expressió de diferents poètiques personals que, independentment que siguin obres de menor o major importància, són obres que em commouen i que no em resulten indiferents, una elecció, sovint encaminada a justificar l'obra pròpia. Una selecció, afegiria, d'una artista curiosa de tot i amant d'una reflexió no excenta de tocs d'ironia⁷⁰ però, sempre amb la intenció d'oferir al lector, que conegui d'altres exemples, la possibilitat d'incorporar-los en qualsevol dels capítols⁷¹.

Sobre el cel, s'ha presentat com una obra plàstica, un *collage*, fruit del desig d'evocar records coneguts i moments d'inspiració. Un *collage* d'elements –d'obres i de texts– de diferents èpoques i estils, a la manera del



Figura 200.
Montserrat Altet
Constel·lacions
1997
Coma Berenices
Detall, fotomuntatge

collage de Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* que hem vist.

Un *collage* que és una obra original i autònoma d'una investigació a través de la metàfora d'un viatge del coneixement i que, en el seu recorregut, s'ha aturat en visions del món real i del món de les idees, en imatges de la contemporaneïtat i de la tradició, però sempre des d'una òptica contemporània. Una obra plàstica que voldria animar als lectors i lectores a anar mirant cap a les dues vores d'aquest nou camí, traçat en ziga-zaga i que és tant antic com el que transcorria entre Aristòtil i Plató. Però sobretot, a endinsar-se en la *terra de ningú* poc explorada, la que es troba allà, on es fonen aquestes dues grans tradicions que han configurat la nostra cultura, entremig d'aquestes dues maneres tan diferents d'entendre l'art.

Sobre el cel, però, també té el propòsit de contribuir a reivindicar el nou gir "teòric" cap a la bellesa que planteja Ivan Gaskell⁷². Els historiadors de l'art acadèmic, han començat a avaluar el canvi cap a una renovada consideració de la bellesa en l'art. És evident, fins i tot des de la necessàriament i limitada selecció de texts i obres mencionats en aquesta tesi,

70. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 11.

71. Elías Torres. *Luz cenital*. Tesi doctoral, 1993. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2004, p. 10.

72. Elisabeth Prettejhon. *Beauty & Art*. Oxford, Nova York: Oxford University Press, 2005, p. 203.

MONTERRAT ALTET

Conclusió

Figura 203.
Montserrat Altet
Constel·lacions
1997
Detall, fotomuntatge
594,69 x 0,40 x 0,60 metres



Figura 204.
Montserrat Altet
Constel·lacions
1997
Detall de la distribució
de les distàncies dels bancs,
fotomuntatge
594,69 x 0,40 x 0,60 metres

riència. Els conceptes de veritat i de falsedat, han perdut qualsevol validesa. Tot és veritable i fals alhora. Actualment, el real es fon amb la ficció, però, tot i així, l'art pot tancar un cicle: pot fer tornar l'il·lusori i el prodigiós a les trames del simbòlic que, al cap i la fi, són les veritables calderes on es cou la interpretació de la nostra experiència, és a dir, la producció de realitat⁷⁶.

Si el pensament modern neix del fracàs de la representació, alhora que de la pèrdua d'identitats, llavors el món modern és el món dels simulacres⁷⁷. Ja no podem creure cegament en les noves imatges, però tampoc és possible de retornar-les al món de la ficció. Les obres d'art contemporani, potser hagin de revelar el seu propi espai, un espai neutre, ambigu i tant il·lusori com actual: veritable, real / fals, entre la incertitud i la invenció, tal vegada la categoria més genuïna de la nostra època. L'espai d'aquella *terra de ningú*, de què parlàvem, que propicia, per l'artista responsable, el rol de demiürg, esdevenint l'ànima sembradora de dubtes, destructora de certeses i aniquiladora de conviccions per a partir del caos, edificar una sensibilitat i uns pensaments nous⁷⁸.

76. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 185.

77. Francisco Calvo Serraller. *Repetición / Transformación*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 13.

78. Joan Fontcuberta. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 161.

