



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Silenci, musicalitat i misteri. El sentit de la pròpia pràctica pictòrica

Joan Descarga



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

SILENCI, MUSICALITAT i MISTERI. EL SENTIT DE LA
PROPIA PRACTICA PICTORICA.

JOAN DESCARGA, Barcelona, 1992

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT DE BARCELONA



0701265333



"El arte no es una ciencia que haga avanzar paso a paso el impersonal esfuerzo de los investigadores. Por el contrario, el arte atañe al mundo de las diferencias: cada personalidad, una vez dueña de sus medios de expresión, tiene voz y voto en este asunto; los únicos que deben hacerse a un lado son los débiles que buscan su propio bien en realizaciones ya hechas, en lugar de extraerlo de ellos mismos." P. Klee¹

AGRAÏMENTS

Malgrat que Umberto Eco en el socorregut llibre *Cómo se hace una tesis* opina que "...és de mal gust donar les gràcies al ponent. Si us ha ajudat no ha fet més que complir amb la seva obligació", vull significar el meu agraïment al Doctor Gerard Sala, com a Director de la tesi i reiterarli la meva estima com a pintor i amic.

A Montse Juvé i Margarida Cortadella, pel seu ajut.

A tots els qui d'una manera o altre m'han orientat al llarg d'aquest temps, especialment els companys de Facultat, als qui dec l'haver vençut la reticència inicial a començar aquest treball.

Als meus alumnes dels que aprenc, sempre.

SUMARI

AGRAÏMENTS	7
PROLEG	9
PROPOSIT	15
INTRODUCCIO	20

CAPITOL I

DEL MISTERI	23
Repte al buit	24
Per un codi propi	25
El laberint com a camí iniciàtic	26
L'enverinador com a transgressor	28
L'alquimista com imatge de tot creador	28
El temps fugisser	31
La pintura com antídote	31
L'alquímia com antídote	33
Per una possible interpretació:	
El vas arquetip de tots els continents	35
El cor com a vas	36
El vas com al·legoria de la pintura	38
El vas com a instrument	38
El vas com a metàfora de la creació	39
El fruit com a vas	39
La si materna com a vas	40
El món com a mirall	40
El vas espai sagrat	41

CAPITOL II

ELS PRIMERS INTERLOCUTORS, ELS PRIMERS MIRALLS	43
Paul Klee finestra a l'interior	47
La creació com a misteri	49
La creació com autobiografia	50
L'artista com a demiürg	51
Joan Miró la proposta centrífuga	53
L'instrumental màgic	55
La recerca elemental	55
Origen de l'energia	56

CAPITOL III

DEL SILENCI	58
Julius Bissier i l'essencial	60
La cal·ligrafia immediata	61
La resposta automàtica del silenci	61
El silenci en tres plans	64
El silenci com a llenguatge visual	66
El silenci en la gestació de l'obra	69
La percepció del silenci	71

DE LA MUSICALITAT	78
Diàleg entre llenguatges	78
Objecte i espai, una nova dialèctica	80
Representació iconogràfica	82
Representació analògica	82
Musicalitat implícita	84

CONCLUSIONS	87
NOTES	98
BIBLIOGRAFIA	114
CURRICULUM	126
BIBLIOGRAFIA PERSONAL	132
CATALEGS PERSONALS I COL·LECTIUS	139
IL·LUSTRACIONS	142-180

PR0LEG

"En general, l'art és jugar amb foc; l'artista utilitza quelcom sense saber exactament el que és, crea quelcom sense saber amb precisió què serà, quin sentit tindrà; crec que una obra hauria d'ésser sempre més intel·ligent que el seu autor, que l'autor s'hauria de quedar bocabadat davant l'obra acabada com si la veiés per primera vegada. Dic tot això a tall d'introducció per que quedi clar que qualsevol cosa que jo mateix digui o escrigui sobre la meva obra no es deu prendre mai al peu de la lletra, jo mateix consideraria molt trist que el sentit de qualsevol obra meva es pogués esgotar del tot amb una explicació conceptual, encara que fos jo mateix el seu autor." Václav Havel²

Difícilment hauria pogut estar més afortunat en trobar una cita tant adient com a introducció, donats els seus continguts, comuns en molts aspectes als que aquesta tesi es planteja assumir.

Aspectes com l'actitud de l'artista front el seu treball,

el seu paper de mitjancer i la possibilitat d'esgotament del sentit final d'una obra per una anàlisi conceptual són tractats així-mateix en aquesta tesi.

Havel, equipara l'art a un joc, és a dir, una activitat lúdica amb la que gaudir, però que a la vegada entranya perills, doncs l'element amb el que jugar és el foc. Obviament el jugar amb foc és una imatge del perill, del risc.

Ens parla, també, del desconeixement inicial de l'artista respecte al sentit de la seva obra, de la sorpresa provocada pel resultat, és a dir de la no premeditació.

I, finalment, planteja el dubte sobre la capacitat crítica de l'autor respecte del seu propi treball, a la vegada que assenyala el perill d'esgotar totalment el sentit de l'obra per explicacions conceptuals.

No s'ens proposa l'art com a joc, com activitat lúdica sense altre finalitat que ella mateixa; un cercle tancat, sense cap altre propòsit que no sigui el propi joc. Lluny d'això, l'autor de *Cartas a Olga*, ens planteja una visió de l'art com una demiurgia arriscada, en la que l'obra depassa el seu autor, en la recerca del misteri i el desconegut.

Proposta, d'altra banda, equiparable al "salt al buit" tapià en la pugna per vèncer l'anomenada por al blanc de la tela que personalment crec produïda, no tant per no saber què pintar, sinó per l'enorme quantitat de possibilitats que el pintor té davant seu; por per triar, per decidir.

Dins el procés personal de tot pintor es produeixen una sèrie de connexions amb d'altres artistes amb els qui s'estableix una relació de sintonia.

Aquest interès pel treball d'un altre pintor, pot anar des

d'aspectes purament formals, com el color, la línia, el motiu, etc. o ampliar-se a d'altres més intangibles i indeterminats.

El silenci, la musicalitat o el misteri, són conceptes de difícil aprehensió que conformen, però, els tres punts en els que es sustenta aquest treball.

L'obra i el pensament de Klee, Bissier, Miró o Tàpies, per tan sols citar-ne alguns, ha estat per a mi un autèntic mirall en el que corroborar o desmentir les intuïcions pròpies; un mirall fragmentat del què cada tros reflecteix aspectes parcials d'una mateixa imatge: la pintura.

Des de les coves d'Altamira fins a l'últim "isme", servit a les galeries d'art d'avui, la pintura ha estat mitjà d'expressió, tant dels aspectes més íntims i transcendents com dels més fútils de l'ésser humà.

La forma, un dels aspectes més "evidents" a l'obra d'art, potser el més específic, no és la seva totalitat. No podem separar la forma del contingut doncs aquests elements són, en definitiva, un vehicle significatiu que trascendeix el merament visual. Tota obra genuïna conté però una sèrie de valors que estan per sobre d'allò que en una primera lectura se'ns fa evident.

I és precisament la qualitat d'aquests valors allò que li dóna dimensió i fa que ens comuniqui sensacions que van més enllà del simple plaer estètic.

Aquest aspecte intencional o de finalitat en el plantejament, és el que crec més interessant de cada pintor i configura no només el seu propi treball sinó també, en algun cas, la història.

L'art és una font de coneixement. Una font de

coneixement com ho és la ciència o la filosofia, amb les seves peculiaritats, condicionada per les actituds del seu autor.

Actituds que es veuen reflectides de manera més o menys evident en les seves obres, a través de les que podem intentar esbrinar el sentit que les sustenta, cas d'estar-ne interessats.

En el treball del pintor genuí-el pintor que voldriem èsser-tant rigoròs com el del científic, insistim, no existeixen formulacions ni resultats analitzables quantitativament.³

Hem de fer, d'altra banda, una distinció entre la conformació personal en el pla espiritual i la creació d'un objecte. Per la creació d'aquest objecte, per a la seva materialització, ens servim de determinades tècniques, en funció del resultat desitjat. Tècniques que ens serveixen solament en la mida en que ens són útils per la consecució del fi desitjat i, solament ho són, fins el moment en que un altre procediment, més eficaç, substitueix l'anterior.

Aquest mecanisme de substitució d'una determinada tècnica per un altre, és conseqüència del que podríem anomenar eficàcia i és present, no solament en el món tecnològic sinó, també, en el món de l'art. Tant sols cal un repàs de les diverses tècniques artístiques i la seva evol.lució, per il.lustrar.ho.

Malgrat tot no hem de confondre la tècnica amb la creació. La tècnica és solament una eina, desprovista de finalitat en sí mateixa, que ens ajuda en el procés pictòric.

El pintor té al seu abast un àmpli ventall de possibilitats tècniques, per expressar allò que l'interessa. Unes més adients que altres. Cal triar. I cal fer.ho amb rapidesa. Si perdem massa temps en triar la tècnica idònia, si perdem massa temps

en decidir quin tó haurà de tenir el nostre discurs, és probable que el resultat no sigui altra cosa que quelcom encarcarat i amanerat. La màgia del moment s'haurà esvaït per sempre més.

PROPOSIT

Volem significar que el propòsit d'aquesta tesi no ha estat el de fer un estudi exhaustiu i detallat de les obres dels pintors triats, ni tant sols el de buscar antecedents justificatius del propi treball pictòric, o de les passions que el motiven.

La intenció primordial ha estat el reflexionar sobre el sentit de la pròpia pintura, sempre des de la passió del pintor.

Aquesta reflexió s'ha fet en companyia de Paul Klee, Joan Miró i Julius Bissier, tres pintors que són per l'autor d'aquest treball un autèntic mirall, no tant en l'aspecte formal com en el conceptual i emocional.

Metodològicament s'ha fet un recorregut per uns aspectes que creiem formen part consubstancial tant en la pintura dels tres pintors esmentats com en l'obra del propi autor. Ens referim novament al misteri, la musicalitat i el silenci.

Al llarg de la tesi aquests tres aspectes així com els seus "protagonistes" están interrelacionats en un constant anar i tornar.

Estructuralment aquest treball s'ha dividit en tres

capítols. El primer tracta del misteri inherent a tot acte creatiu distingint, d'una banda, l'enigma de la pròpia gènesi i d'altra, el misteri de l'obra en ella mateixa, en tant que objecte autònom.

El recorregut per aquest laberint és una reflexió sobre el sentit de la pròpia obra a través d'un codi simbòlic iniciat l'any 1988.

En el segon es fa referència als primers interlocutors, els primers miralls, els companys triats per aquest viatge en espiral.

Finalment el tercer capítol aborda dos conceptes molt vinculats: el silenci i la musicalitat. En el cas del silenci es fá des de tres punts de vista. Com a llenguatge visual, en la gestació de l'obra i per últim la seva percepció.

Al tractar la musicalitat ens plantejem la relació entre música i pintura, en aquest cas a través de l'obra de Paul Klee, a dos nivells: en el primer, respecte les referències objectuals i en el segon les obres en les que s'evoquen ressonàncies musicals.

La part gràfica correspon a obres pròpies realitzades els darrers quatre anys. A través d'elles es pretén il·lustrar els aspectes aquí tractats. No s'ha cregut necessari, però, incloure cap reproducció d'obres dels nostres companys de viatge, donat el tractament estrictament conceptual que donem al seu treball.

Així-mateix, vull aclarir el to divers que es pot trobar al llarg d'aquestes pàgines. En ocasions té un caire més "erudit" i, en d'altres, és més col·loquial o inclús narratiu. Aquestes diferències de to no són accidentals però tampoc són el

resultat d'una premeditació. Al finalitzar, conscient d'aquestes diferències, hauria pogut optar per maquillar tonalment el discurs. Hagués estat com retocar una pintura fins l'amanerament. No m'ho perdonaria mai.

S'ha cregut millor doncs mantenir un *estil* el més directe i *fresc* possible que es correspon, amb tota honestedat, al to del meu pensament en el moment d'escriure o en el de pintar.

He compaginat la pintura amb la realització d'aquesta tesi, circumstància que lluny del que inicialment creia, no ha repercutit negativament en la pròpia obra.

Temia que el fet d'analitzar sistemàticament allò pintat em fes perdre espontaneïtat, al fer conscient allò que sovint no són altra cosa que intuïcions i pals a la foscor.

En qualsevol dels casos, el discurs que iniciem està basat en la pròpia experiència com a pintor i com a ensenyant. I és des d'aquesta doble vessant, des de la que manifesto el meu convenciment de que la mirada del pintor ha d'ésser de caire poètic.

Des del moment en què, dins l'àmbit universitari, se'm va plantejar la disjuntiva de realitzar una tesi doctoral, em vaig imposar com a condició *sine qua non* per iniciar-la, el no deixar de pintar a ser possible ni un sol dia; no volia perdre de vista la meva condició de pintor que dedica part del seu temps a la docència i no la d'un professional de l'ensenyament que pinta a temps parcial.

Aquesta tesi, com ja hem manifestat anteriorment, ha estat realitzada paralelament a les pròpies pintures i espero que, malgrat aquesta proximitat, o potser justament per ser encara presents les emocions que les varen originar, haver

aconseguit el meu propòsit d'una manera viva; fer palès que en pintura a més a més dels valors estètics, hi ha d'altres més profunds, que són els que, en definitiva, configuren l'obra.

INTRODUCCI6

El títol de la tesi que he provat de transcriure pot semblar d'una petulància extrema. La paraula no és el llenguatge que domino, no és el meu medi. Més aviat al contrari, és la paraula la que em domina. Forçant doncs la meva dificultat, el meu terror al paper àvid de lletra, aquesta vegada, i no pas de color, he iniciat una reflexió sobre els tres temes que en el pròleg titllaba *d'intangibles* però que també podíem titllar *d'universals*, pel fet de trobar-se tan inherents a la nostra condició d'homes vius i pensants.

Efectivament, em refereixo al misteri, al silenci i a la musicalitat. La meva gosadia és del tot remarcable, però un cop iniciada la reflexió sobre aquests "grans temes", el meu atreviment ha esdevingut irreversible.

Els motius que m'han impulsat en les pàgines que seguiran són fruit del que penso que es troba en la base de qualsevol llenguatge, codi i/o actitud. La reflexió sobre el fet de pintar es basa en un punt d'inici certament fatal: per què pinto?, com pinto?, què és la meva obra? què vol de mi i que n'espero jo d'ella?. El meu propòsit aquí és reobrir la dialèctica de l'autor i la seva pròpia obra. Un combat tens i

exigent, inextricable sempre. No vull actuar escrutant el "per què" de l'acte creatiu. Voldria apuntar però, tan discretament com sigui possible, com veig avui els objectes que he creat i que posseeixen la seva pròpia existència, la seva autonomia i com entenc l'acte de seguir pintant.

El nucli central d'aquest joc autoimposat és un tema, una constel·lació de braços il·limitats i d'interrogants inabastables. Em refereixo al misteri, tema latent i altament complex, que es presenta inel·ludiblement a l'hora de provar qualsevol apropament a la gènesi de l'obra.

I tot provant de discórrer sobre el misteri creatiu he intentat distingir el misteri dual que entranya l'obra. D'una banda, el misteri de la pròpia gènesi en el sentit de concepció, gestació i individualització final de l'obra-objecte i, de l'altra, el misteri de l'obra en ella mateixa, amb entitat i existència pròpies i escindida de l'autor que l'ha materialitzat.

Un cop involucrat en aquesta teranyina especulativa que teixeix el misteri entorn de la creació artística, podem veure que tot el discurs es troba immers en l'atmosfera pesant d'una circumstància adherida i indestriable a la fenomenologia del misteri tal i com l'he pensat. Amb la seva presència imperceptible, el silenci acompanya cada un dels moments d'aquest treball -nascut, ell mateix, del silenci- i envaeix els temps àlgids del quefer pictòric, de la creació i naixement de l'obra.

Iniciem doncs el recorregut per aquest laberint inextricable, de les sensacions i dels pensaments que l'autor viu davant la seva obra.

CAPITOL I

DEL MISTERI

Malgrat tot, aquest treball que desvetlla i descodifica la meva pintura, no pretén ser un manual d'ús, ni molt menys un diccionari de butxaca del que penso o sento alhora d'enfrontar-me a una nova obra. Es l'esforç retroactiu de reflexió; de recerca en el laberint del pensament, en el misteri del propi gest actuant, en l'alquímia de l'acte pictòric. Representa el salt al buit o, més aviat, el salt a la recerca del buit, com un cavaller a la recerca del sentit del món. Del propi món.

És un travessar el mirall, com ens proposa Lewis Carroll. Un viatge llarg i tortuós cap a l'inconscient.

La pintura, l'objecte pictòric, neix en l'home, en els seus somnis o en la seva consciència, en la seva intuïció o en la necessitat, en la voluntat de dir o de callar.

La seva matèria, informe, càdica, apareix arrebatada a les ombres i es cossifica mitjançant una mà. La mà constructora del pintor.

I és en el misteri de la solitud, en el cor mateix de la nit, de la nit extrapolada del seu contingut temporal, de la nit

en el sentit emblemàtic, quan la pintura pren cos i es transmuta, fruit del treball. El pintor crea amb els seus propis instruments. La gènesi d'aquesta construcció embolcalla el misteri de la recerca i de la troballa alhora, unides per la màgia del moment.

Potser pintar, el fet d'actuar sobre la matèria, sigui un repte al buit. Al buit individual i al buit que representa la vida per a l'individu.

Individu sol i actuant en aquesta lluita de contraris, en aquesta definició contrastada, oposada de les coses. L'emergència d'aquest buit semblant a l'espai central d'un laberint, de l'espai receptor destinat a contenir, em porta a reflexionar sobre l'acte pictòric.

PER UN CODI PROPI

La pintura neix protegida de la llum diürna, de la claredat diàfana que ens mostra només una façana del món. Neix en el clos de recintes sagrats, a l'interior de la tomba, del santuari, del temple, però, tanmateix, està allà per ser mirada, per parlar secretament d'un misteri. Aquesta essència sagrada, forma de revelació i recurs que té l'home per eufemitzar la por al no-conegut, és un dels aspectes predominants en la meua pintura mitjançant temes i motius relacionats amb el misteri i amb la seva sacralitat.

A partir de 1988, vaig començar a treballar en l'elaboració d'un codi simbòlic que inclogués la idea del temps, de la mort, i de la recerca del propi "Jo" a través de l'acte creador. I atret al mateix temps pel simbolisme que basa la seva raó d'ésser en l'existència d'una relació analògica entre la idea i la imatge que representa⁴, vaig escollir el laberint, el verí i alguns elements propis de l'alquímia com a imatges arquetípiques anàlogues a aquells temes que m'obsessionaven des de feia temps. De fet, sempre m'havia sentit atret pel món alquímic, per les fórmules magistrals, per les pòcimes verinoses i, també, per tot allò que el laberint podia ocultar. En definitiva per tot allò que entranyés camí, misteri,

iniciació.

Metàfora del temps, una de les primeres accepcions que adopta la imatge del laberint és la de l'angoixa sentida davant de la irreversibilitat temporal.(fig.XVI-XVIII)

Els seus camins incerts, indistints i errívols evoquen l'obscuritat de les tenebres, la tèrbola pesantor de la boira, la impotència de la ceguesa, imatges terrorífiques associades, també, al poder implacable de Cronos⁵.

Sobre els murs del laberint hi ha la ressonància del malson i de la confusió, en els seus passadissos tortuosos s'hi projecten les ombres d'un somni angoixant: la imatge d'una caiguda que sembla no tenir fi. Imatge que, eufemitzada, reproduïx Lewis Carroll quan fa desaparèixer Àlicia dins del cau del conill blanc.⁶

Però, el descens d'Àlicia és també un viatge. Un viatge en el temps fins al centre meravellós del laberint, en el punt on totes les infinites sèries de temps s'aproximen, es bifurquen, s'entrecreuen o secularment s'ignoren-com va escriure Borges.⁷

Així, sense deixar de ser metàfora del temps, el laberint pot esdevenir alhora símbol de la unitat temporal i de l'avenir cíclic, pot aprehendre's en el sentit d'*Ouroboros*, d'etern tornar a començar. Com explicaré més endavant al parlar de la pintura egípcia, el laberint es converteix, finalment, en el símbol d'un camí iniciàtic i revelador. En el símbol d'una revelació que transcendeix el misteri de la mort i que és la promesa d'un renaixement més enllà del temps.

No és estrany que Gilbert Durand afirmi que la serp és "el complement viu del laberint⁸". Igual que la serp, el laberint és obstacle i és enigma: l'obstacle que el destí ha de

franquejar, l'enigma que el predestinat ha de resoldre. (fig.XXI)

Deixant de banda el seu polisemantisme simbòlic, la serp ens recondueix cap un altre tema objecte del nostre interès: el verí.

Tradicionalment, les connotacions negatives de la serp provenen de la seva potencialitat verinosa i del seu reptar. Rèptil, signe del caos i del desordre no només pel seu moviment, sinó també pel seu contacte permanent amb l'humor de la terra. La idea d'aquest contacte directe de l'animal amb el sòl es pot associar a l'activitat immunda de l'escorça terrestre. Incubadora, aquesta, de substàncies orgàniques emmetzinadores: humus, fongs, arrels, herbes enganyoses, ... teixeixen una trama àcida que replica a micro-escala l'activitat tel·lúrica.

Un altre emblema animal que sintetitza el poder mortífer, és el drac. Bèstia capaç de segregar sucs bil·liars letals i, sobretot, de matar amb el seu alè pestilent. L'alè del drac és el baf de la combustió metélica com l'erupció del volcà ho és del magma de la terra. Imatge animalitzada d'un procés digestiu que l'imaginari ha associat amb l'activitat geològica.

D'aquesta *digestió* provenen substàncies altament tòxiques que provoquen, per inhalació o ingestió, un efecte fatal.

En essència, arquetip de la toxicitat, el verí és producte d'una destil·lació de substàncies en descomposició que es generen a la sí d'un organisme viu i que, a causa d'una agressió, penetraran en l'organisme de la víctima a través d'un procés idèntic de digestió.

El verí, és la substància simbòlica de la mort, i amb el

desig de control d'aquest procés natural, l'home ha perseguit les fórmules que la natura amaga.(fig.V)

Les mans de l'enverinador-que maceren un producte contra-natura, tenen l'empremta de la perversió: la passió per inseminar la mort.

I si fins ara, hem parlat de les imatges del Temps i de la Mort a través del laberint i del verí, fem ara un breu circumloqui entorn de l'alquímia com a imatge de l'acte creatiu.

Així doncs, contraposada a l'actitud transgressora de l'enverinador que crea caos en un organisme viu, amb una voluntat malèfica, trobem la transgressió de l'alquimista que partint del caos primordial, busca la transmutació de la Natura amb una finalitat hierofànica. L'alquimista treballa amb una matèria concebuda com *viva* i *sagrada*, i els seus esforços van encaminats a la transformació de la Matèria i al seu perfeccionament.

Contràriament l'enverinador parteix tal vegada del convenciment que la natura és un model acabat. No qüestiona l'ordre que la natura ha instaurat i veu, en els seus aspectes aberrants, la prova màxima de la seva potència. I així, investiga la Matèria per tal d'extreure'n una substància teratològica que generi el desordre en un organisme.

Inversament, l'alquimista parteix conscientment de la seva imperfecció i treballa per l'acompliment de la Creació, per a la redempció definitiva de la naturalesa.

La Gran Obra que persegueix l'alquímia és la de trobar els mecanismes secrets que governen la natura i actuar sobre la Matèria per a concloure la gènesi divina.

Per analogia, la tasca de l'alquimista és comparable a la de tot creador.

És per això, que l'alquimista considera el seu un art sagrat. La seva tècnica té un doble caràcter: experimental d'una banda -perquè treballa amb substàncies minerals i amb aparells *pre-científics*- i, mística de l'altra.

"... Les operacions alquímiques en absolut eren simbòliques: es tractava d'operacions materials practicades en laboratoris, però perseguien una finalitat diferent que les químiques. El químic practica l'observació exacte dels fenòmens físico-químics, i les seves experiències sistemàtiques van encaminades a penetrar l'estructura de la matèria; l'alquimista, en canvi, s'entrega a la *passió, matrimoni i mort* de les substàncies en tant que ordenades a la transmutació de la Matèria (la *Pedra filosofal*) i de la vida humana (*Elixir vitae*)."⁹

El somni de l'enverinador és la mort, el de l'alquimista és el de transcendir-la.

DE LA PINTURA COM ANTIDOT

Si bé, les idees de temps, de mort i de creació es relacionen amb la simbologia del laberint, del verí o de l'alquímia, l'ambigüitat inherent al propi símbol i el seu caràcter polisèmic dóna peu a fer-ne d'altres interpretacions.

I és precisament aquesta capacitat de "velar" i de "revelar" realitats distintes, inclús contraposades, la que més m'interessa no solament del símbol, sino de la pintura mateixa.

Intuïem, fins ara, que el laberint, el verí i l'alquímia eren tres imatges que podien estar unides per un mateix isomorfisme: el temor al temps fugisser, definitiu i devorador.

Però, tanmateix aquestes tres imatges evoquen també, la transcendència de la mort i la victòria sobre el temps.

Un dels mites que exemplifica la victòria sobre la irreversibilitat temporal és Icar. El seu vol assenjala la possibilitat de reeixir de la condemna terrible que és restar pres en el cor del laberint de Dèdal.

Amb les seves ales, Icar es distancia de la terra del seu pare i del temps que l'amenaça, assolint aquell espai des d'on

els àngels -com en el cel de Wim Wenders- poden contemplar les angoixes i les passions humanes.

Pel que fa als antitètics del verí es podrien enumerar un gran nombre d'exemples: des de l'antídot a l'elixir d'amor, del beuratge màgic al vi ritual o sacrificial.

L'antídot, com el verí, és la fórmula secreta d'un mestre, el líquid reparador que venç l'anorreament produït pel verí mortífer. Però, a banda de ser una pòcima màgica, pot ser també, una actitud, un gest o un senyal que s'ha de produir en un instant precís. Perrault ressuscita la seva Bella adormida pel verí d'un fus¹⁰, amb el bes d'un home enamorat.

Sant Antoni es deslliura de les verinoses temptacions del diable gràcies a l'estricta continència dels plaers mundans: embriagat per l'antídot de la castedat, el místic se salva de la mort, ja que aquesta actitud el condueix al paradís de l'eternitat que el seu déu li ha garantit.

I és que l'home no concebeix el verí sense l'antídot, no pot entendre la mort sense haver viscut. Per això, sovint, un i altre terme es confonen en una sola imatge, en un mateix arquetipus de l'imaginari.

Així, el drac, per exemple, és una mostra de l'ambigüitat del símbol ja que, a vegades, el contacte amb l'alè verinós del monstre és mortal, en canvi, a vegades, el contacte amb algun dels seus òrgans és remei curatiu¹¹.

Igualment, la presència fètida i verinosa dels excrements esdevé antídot sobre la terra erma. L'adob enmetzina la terra, però la fecunda al mateix temps.

En relació als beuratges màgics, Durand precisa que són substàncies sagrades, secretes i ocultes, a la vegada que aigua

de joventut. "El beuratge embriagador té per missió abolir la condició quotidiana de l'existència i permetre la reintegració orgiàstica i mística. [...] El vi és símbol de la vida oculta, de la joventut triomfant i secreta. Per això, i pel seu color roig, és una rehabilitació tecnològica de la sang. La sang recreada pel cup és el signe d'una immensa victòria sobre la fugida anèmica del temps."¹²

D'altra banda, les imatges que provenen de la tecnologia d'aquestes begudes sagrades, tant si són fermentades com alcoholiques, porten a Durand a relacionar-les amb l'element que resulta de la més important de les destil·lacions: l'or.

"L'or que l'alquimista recull en el fons de la copel·la, [...] l'or amb el que somnia l'alquimista és una substància oculta, secreta, i no el vulgar *aurum vulgi*, sinó l'or filosofal, la pedra meravellosa, *lapis invisibilitatis*, *alexipharmakon*, 'tintura roja', 'elixir de vida',... ."¹³

En un altre context, doncs, l'alquímia també pot ser un antídote contra el temps i la mort. La recerca de l'alquimista és la de l'home que, descontent del seu món, lluita contra les imperfeccions de la natura, la més gran de les quals és aquest morir de les coses. Només la substància més pura, la més perfecta, la que s'assembla més a la llum intangible de la divinitat creadora podrà esdevenir substància reordenadora del món.

La transmutació dels metalls en or, en *lapis philosophicum*, és la metàfora que utilitza l'alquímia per parlar de reorganitzar aquesta natura inacabada i imperfecta, amb la intenció de continuar l'obra que roman en el pensament del creador. Així, tota la filosofia hermètica és un missatge de recreació.

PER UNA POSSIBLE INTERPRETACI6

EL VAS

Tot aquest joc de semantismes i de polivalències simbòliques han pres cos en la meva pintura, en una imatge que manté l'ambigüitat i la riquesa de significats, però que, alhora, és fàcilment comprensible.

Un símbol particularment ha esdevenint la clau per desvelar els significats subjacents en la meva pintura, a tall de resumir tots aquells conceptes, que d'una manera conscient o no, estic introduint en l'obra a l'hora de crear-la.

És per això que el recipient, el vas, en la meva obra, ha estat el signe idòni que sintetiza el semantisme dels temes que més em preocupen.

El vas és una qualitat, un adjectiu perquè és continent, però és també, nom, substància (substantiu), a causa del que pot contenir, del seu contingut.

En aquest cas, curiosament però, el substantiu que és essència perquè és idea, està subordinat al poder de l'adjectiu. Poder que, ara, l'adjectiu ostenta perquè s'ha fet aprehensible -jo l'he fet visible-, mentre que el nom, la cosa en sí, viu invisible darrera els murs d'un regne d'intel·ligibilitat. Tanmateix, latent, el nom, és a dir, aquest contingut ocult i secret, roman a l'interior del recipient esperant que el seu

misteri sigui desvelat.

En el meu treball el vas és també una forma pintada - pintada per a què pugui ser mirada- com a pretext per amagar un misteri. Forma arquetípica de tots els continents, el seu buit i els límits que el defineixen, tenen la capacitat sintètica d'integrar tot el simbolisme del laberint, l'essència del verí i dels seus contraris, i, finalment, la mística de les operacions alquímiques per antonomàssia.

Igual com el perímetre del laberint oculta els seus camins sinuosos i, aquests, l'espai central que tot laberint conté, les meves àmfores poden ser continents dels camins laberíntics que recorren el cos humà: les vísceres, el recorregut de les quals conflueix en un centre motor que les activa i les governa.

Així, el cor com a centre del cos té un paral·lelisme amb el centre del laberint i aconsegueix, també, la funció d'origen i final del Ser.

I no és el cor, a la vegada, el vas on la vida de l'home es renova continuadament amb la seva sang?.

Guénon insisteix en que la forma del vas, al llarg de la història, ha estat un emblema del cor. Un dels símbols que més es repeteixen en tota l'edat mitjana i que ha esdevingut un exemple paradigmàtic és el Graal.¹⁴

D'altra banda i pel que fa als verins, antídots, elixirs, beuratges, etcètera, la seva condició de ser elements tradicionalment fluids requereix un recipient que els servi fins al moment de la ingestió. D'aquesta manera, la imatge de tot verí o antídot es concebeix lligada amb el vas.

En la meua pintura, la metàfora del verí es veu duplicada

per la inclusió de materials verinosos, com àcids i òxids, que aplico ocasionalment sobre metalls.

Ultra això, altres tipus de vasos apareixen en la meua obra com a icones al·lusius als estris que utilitza l'alquimista. El matràs és l'emblema per excel·lència de l'alquímia. El matràs acull, en la seva intimitat, les reaccions d'un procés químic que són anàlogues a les de la creació de l'univers, però a nivell microcòsmic.

Gresols i matrassos són recipients on es destil·la la matèria natural en brut, on es produeix la metamorfosi dels elements que, passant d'un estat cadútic i putrefacte, seran ordenats novament per esdevenir absoluta puresa.

Raimon Arola, en el seu comentari sobre un gravat del manuscrit *Opera medicinalia* d'Al-Razi del segle XIV en el que figura el *Segell d'Hermes*, explica que "dins d'un matràs segellat per la corona i la mitra hi ha el dragó *Ouroboros* mossegant-se la cua, sobre del qual hi ha una àguila que porta un corb al cap. El dragó és el símbol de la matèria que circula dins del matràs i que s'ha de volatilitzar. Aquesta volatilització està representada per l'àguila; el corb significa la putrefacció per la que ha de passar la matèria abans de volatilitzar-se, és dir: abans que l'esperit abandoni el cos, en termes simbòlics, la matèria està representada pels quatre elements de la naturalesa, les quatre flors de les urpes del dragó. Totes aquestes operacions han de fer-se amb el matràs tancat."¹⁵

Aquesta és una possible lectura del fet que els recipients hagin esdevingut elements iconogràfics fonamentals en la meua pintura. En la meua obra els vasos són símbols que remetent a altres símbols, convidant a l'espectador a no conformar-se amb

una primera lectura. I és que, com proposa Dan Sperber, "qui tracta d'interpretar símbols mira la font de la llum i diu: no hi veig res. Però la font de la llum és allà no perquè se la miri, sinó perquè es miri i es vegi allò que ella il·lumina"¹⁶.

I és en aquesta especulació, que presenteixo el vas més enllà del seu ser corpori, del seu ser objecte i alhora símbol ple.

Se m'acut el vas com una al·legoria de la pintura mateixa. Producte fabricat, objecte creat, passiu, sempre dependent d'una idea, d'una necessitat, d'un sentiment i en última instància, d'una mà constructora, transformadora: Hereu d'una matèria inert que necessita ser tornejada per corporeitzar-se.

Tot i que fins ara, he tractat de ressaltar la importància del substantiu, de l'hipotètic misteri amagat dins d'aquests vasos pintats, no puc deixar de banda la significació que també té la forma del continent. De fet, el vas pot associar-se al laberint, al verí i a l'alquímia ja que la seva forma externa suggereix la imatge d'allò clos, tancat, secret: secret com la fórmula màgica del verí i del beuratge, hermètic com l'alquímia que guarda calladament totes les seves troballes, paredat com el laberint.

I si bé, malgrat que aquests quatre arquetipus de l'imaginari comparteixen simbòlicament algun misteri de l'univers servat secretament en el seu interior i que, en darrera instància, aquest guardar és la raó del seu ser, així mateix, la matèria i la forma que reclouen el buit enigmàtic són significatives per elles mateixes.

En primer lloc, en alguns aspectes, els meus vasos són instruments, és a dir, objectes fabricats, eines de les que hom

se serveix per a realitzar una operació. I com tot instrument, el seu origen, el seu poder-ser, requereix d'un procés. Un procés complex i apassionant, com tot acte creatiu: el trobar la matèria adequada per a la seva funció i el de donar-li a aquesta la forma justa.

Tal actuació que podem anomenar fabricar, és sinònim d'idear més construir, de crear, en definitiva. Així, el vas, forma creada, és un concepte doblement passiu perquè, per una banda, esdevé l'objecte d'una acció, a l'haver estat dotat de forma gràcies a la intervenció d'un subjecte estrany a ell.

Per altra, una vegada creat, el vas no té capacitat per actuar: només el subjecte que roman en el seu interior té la possibilitat d'emprendre una acció. El vas, doncs, és com un món que desconeix el misteri del seu creador i que tampoc entén el procés de creació que en ell s'opera. Ara bé, en el seu avenir, aquest vas-instrument ha usurpat un fragment de la Creació i, ell mateix, es converteix en microcosmos. Sigui quina sigui la matèria escollida -argil·la, metall, cristall,...-, en la gènesi del vas hi participen els elements constitutius de l'univers: l'aigua, la terra, l'aire, el foc.¹⁷ Elements que un cop ordenats, reunits tots, fan possible el naixement d'un cosmos. Aquí, rau el misteri del continent ja que ell és metàfora de la creació.

Tota la simbologia del vas és extrapolable a altres objectes i elements iconogràfics que, sovint, apareixen en la meva obra: les flors i els fruits, per exemple. Unes i altres mantenen, també, aquesta dialèctica entre continent i contingut. Els fruits, a banda de continent amb forma pròpia, són sempre embolcall que guarda una llavor, nou indicatiu del misteri de la fecunditat i de la gènesi. De la mateixa manera, les flors que apareixen en alguns dels meus quadres, són

tractats formalment com a recipients.

Com el vas, la si materna és una nova representació del buit fundacional, de l'espai receptor i alhora emissor. Ambit en el qual germina la semença creativa talment una gènesi fetal. Aigua, aire i matèria fecundada en una perfecta al·legoria de la incubació dels elements al llindar de la metamorfosi. Aquest clos nuclear uterí, precursor de vida, també evoca clarament una primera imatge de l'hostilitat del medi, de la dualitat de la vida agressora i acollidora. Perenne joc de contraris, anvers i revers de totes les coses.

Igual que una copul·lació necessitada de perpetuar-se en un element extern, el buit captura i convoca allò preexistent per tal de donar forma a una nova descendència de vida, per tal de reencarnar-se en un nou element natural que s'insereix violentament en la realitat a fi d'instaurar un nou ordre.

Potser aquest sigui un aspecte inherent a l'acte creatiu: Forjar un element natural inèdit i en el que hom pot reconèixer-se. Un marcar el territori com ho faria un animal. I és que tot exercici d'ubicació en un espai, de colonització d'un espai, i al mateix temps de domini espacial i temporal, a través de la incorporació d'objectes, referències, mementos, senyals d'identitat, en fi, no fa més que palesar l'indefugible anhel que empeny l'ésser humà a transmutar el món en un mirall de sí mateix i així poder contemplar-se/identificar-se/redescobrir-se en cadascuna de les obres engendrades per aquest suprem instint de perpetuació.

S'endevina aquí, un possible estat primer en la gènesi de l'obra d'art. De la lluita contra un medi desconegut, poderós, de la por i la soledat, de la necessitat racional de comprendre i d'aprehendre. De la necessitat de dominar la natura,

d'operar màgicament sobre ella, de reconduir-la i de dominar-la: De sotmetre la por més íntima, de pactar amb la soledat més sentida. La pintura de les caveres sembla un objecte d'encanteri, un voler "apresar les ombres", com diu Maria Zambrano.

L'objecte pictòric com a força actuant, targiversadora. I en aquesta operació de bruixeria, l'Objecte es converteix en arma de poder, fetitxe en mans de l'artífex reconvertit en Mag.

Retornem en el vast espiral del nostre discurs a l'objecte causa i efecte de la reflexió. El vas, receptacle contenidor, factura utilitària, buit amb capacitat passiva de ser omplert i buidat.

Espai de misteri, capaç d'amagar fins i tot un gas. Espai intern, ocult. D'aquí la potencialitat misteriosa. El recipient ens persegueix amb els seu poder de ser i no-ser.

Representació d'un espai màgic -la cova, la gruta, la caverna, el forat, la si materna- d'un espai sagrat -lloc especialitzat per a la realització de la litúrgia, de l'encanteri, de l'embruixament, de l'ofrena en definitiva.

El vas en un context històric ha estat objecte de màgia i d'ofrena. Com la pintura. Contenedor de sacrificis, de verins, d'antídots, d'elixirs, de símbols.

Abstracció ell mateix, adoptant formes distintes, de rituals: des de simple conservador de la guspira candent del foc, fins a contenidor ritualitzat del foc de tots els focs; des de simple estri quotidià contenidor de l'aigua que es beu, fins a copa ritualitzada que guarda el líquid metafòricament vermell. Calze que recull perfums aromatitzats, ampolla

tornejada que referma l'olor de qui s'embaduma amb el seu líquid. Contenedor de cendres que seran transportades.

CAPITOL II

ELS PRIMERS INTERLOCUTORS, ELS PRIMERS MIRALLS

Si més no en aquest vagar a la recerca del semantisme d'un símbol, en aquest mirar enrera per trobar la significació del vas, la meva intenció no és pas fer un estudi iconològic rigorós -a la manera d'un historiador de l'art-, sinó reflexionar sobre el sentit dels objectes que jo he pintat, des de la passió del pintor. I és des d'aquesta vessant que sento la necessitat de retrobar els meus primers miralls, de pensar sobre aquella pintura que sempre m'ha agradat, sense que això impliqui una dependència formal.

Sento una gran atracció per la pintura prehistòrica, per l'art de les primeres civilitzacions de la mediterrània, així com també, per l'art i la cultura medievals. De fet, no puc dir que la pintura rupestre, l'egípcia o la cretenca, per exemple, hagin influït en el meu treball d'una manera directa perquè, ni pel que fa als aspectes tècnics ni als formals, no existeix cap tipus de similitud amb les meves pintures, almenys intencionada.

Ara bé, podria afirmar que algunes vegades, s'estableix una mena de complicitat volguda entre la meva obra i l'obra d'aquests artistes dels quals la història n'ha oblidat el nom.

En altres ocasions, no prenc consciència dels paral·lelismes que existeixen entre la meva pintura i aquelles altres sino després d'una reflexió a posteriori o de comentaris

de tercers.

El mateix em passa amb obres de pintors contemporanis, sobretot, en les de Klee, Miró i Bissier. Com referiré a les pàgines que vindran, una de les coses que més m'atrau d'aquestes pintures -i que em sembla que totes elles comparteixen- és el seu aire de secret, de cos hermètic que, només lleument, deixa entreveure el seu misteri.

Malgrat tot i el seu caràcter misteriós una de les condicions inherents a la pintura és la seva funció comunicativa perquè neix per ser mirada i compresa. La pintura s'erigeix doncs, com a fórmula reveladora del misteri, com a refús del no-comprendre, com a forma per mitigar el desig irreprimible de coneixement.

De nou, es torna a plantejar tal vegada un dels temes cabdals d'aquesta tesi: el misteri. Fa uns moments, he apuntat el fet que la pintura mateixa és misteri i, parlava, també, de la complexitat de la relació entre continent i contingut. Per això es poden trobar correlacions semàntiques entre la pintura i el vas, objecte-símbol en un gran nombre dels meus treballs.

En l'intent de traduir en imatges allò que pot ser misteriós, l'home converteix l'essència intel·ligible i abstracta del misteri en discurs. El resultat doncs, la imatge obtinguda, és un instrument que "actua" sobre allò que la fragilitat del seu coneixement no li permet dominar.

A la nit del temps l'artista primitiu va ser més que artista mag, i l'art, un instrument màgic la funció del qual era la d'exercir un poder sobre la natura i sobre els homes. "Aquesta màgia que està en l'arrel mateixa de l'existència humana, que dóna consciència d'impotència i a la vegada de poder, que fa sentir por de la naturalesa alhora que

desenvolupa la capacitat de controlar-la, és l'essència mateixa de l'art"¹⁸.

I així, d'aquesta manera, la imatge esdevenia vehicle d'un ritus celebrat a l'interior d'un espai màgic, un lloc sagrat que és el primer suport del pigment, el primer espai on es va fixar la pintura.

El ritual permet a l'home de penetrar en el cor del misteri i aquesta litúrgia porta implícit un contingut secret, amb una càrrega significativa que pot arribar a fer-se intel·ligible a través d'un "aprenentatge". En qualsevol ritual és necessària la presència d'un mitjancer, d'un subjecte que coneix els preceptes que cal seguir i les forces a les que cal invocar.

Així doncs, el misteri, allò desconegut que no deixa treva al desig i que atemoreix d'una manera real, es combat amb una arma secreta. I aquesta arma secreta és la iniciació: començar -iniciare- el recorregut pel camí del laberint¹⁹, ocult i esotèric, amb la finalitat de penetrar el CENTRE. Lloc de l'absolut, del meravellós, origen i final de l'univers on l'aquí i l'ara s'amalgamen amb les sis direccions de l'espai; amb l'abans i el després.

A imatge del Centre -lloc de la immanència del coneixement- s'han construït els espais que propicien la iniciació. Espais de sacralitat.²⁰

Espais que com el centre del laberint precisen de condicions expressives. Apareixen en les coves, en les grutes, en el buit central de la muntanya, de les piràmides amb un caràcter marcadament esotèric. Reprodueixen l'espai més íntim del triangle, el buit associat al *ventre de la terra*, lloc altament màgic, extremadament propici per a l'aconteixement.

És en aquest buits, que repeteixen el centre del cercle, on trobem els primers signes rituals.

A l'antic Egipte, els signes pictòrics esdevenen atuell essencial a l'interior de temples i construccions funeràries. Llenguatge hermètic que s'articula per a revelar, la pintura és una forma d'escriptura -com els jeroglífics que sovint la comenten-, un medi que recorda un ritus i que expressa una intenció iniciàtica. La intenció de conèixer l'essència del misteri, del que hi ha més enllà del temps i de la mort.²¹

En el cor d'un laberint erigit com a tomba, en el seu centre meravellós, les imatges que envolten les despulles del difunt es despleguen talment com l'antologia pintada d'un temps que ja ha finit, remembrança de la vida viscuda, de tot allò que una vegada va ser en presència o en absència del cos que ara reposa. I tanmateix, prop d'aquestes escenes evocadores de temps passats, a semblança dels homes, la pintura mostra també els rostres dels déus.

La impassibilitat d'aquestes imatges revela que els déus no són allà només per haver format part de la quotidianitat humana, sinó com a signe patent de ser posseïdors del misteri últim, el desvelament del qual serà ofrenat després de la resolució del judici.

Així, davant del sarcòfag contenidor del cadàver, davant de les àmfores que contenen les vísceres i el cor del difunt, es desplega un codi simbòlic d'imatges pintades que reiteren el simbolisme del ritual funerari. La pintura explica el procés de trànsit gràcies al qual el difunt iniciarà el seu viatge cap a la llum, cap al segon naixement.

PAUL KLEE FINESTRA A L'INTERIOR

En aquest llarg discórrer a través de l'anàlisi simbòlica del misteri, no vull eludir la proximitat d'una pintura certament misteriosa.

Les imatges altament sintètiques del món de Paul Klee m'acosten irremissiblement a ell. La seva voluntat permanent de reflexió, d'aproximació a la Natura sense calc, sense recarregament de mitjans. Aquest insinuar els trets essencials de les formes naturals, l'esforç d'acostar-se d'una manera econòmica al traç mínim i, per aquesta mateixa raó màxim de la pintura, reporta tot una imatgeria sorprenent, carregada de pulsions simbòliques, carregada d'una sobrietat significativa que deixa entreveure un codi intern difícil de desxifrar.

Penso sovint en Klee.(fig.-XXXVIII). Paisatges emergents, màgicament, d'una superfície pètria, matèrica, impulsats per l'estranya lava del seu propi Ser. Del seu ser objectes malgrat tot. L'ull els identifica com a perfils misteriosos d'un món altre, distint. O potser més encara, els seus són habitants d'un univers altre, organitzat i jeràrquic. L'atles del Cosmos pintat per Klee, és una quadrícula colorejada, d'una matèria mòbil que es transforma i modifica

en ser mirada.(fig.-XXXV)

. Matèria d'una profunditat visual semblant a un estany o al relleu porós d'una roca. Veritable interpretació dels estrats del sòl, dels "accidents", en el sentit purament geològic del terme.

Klee mostra una reiterada al·lusió a la Terra, com a element material, terrenal: *Terra assolada*, 1934; *Formació muntanyosa*, 1924; *En la muntanya del toro*, 1923; *Vista d'un santuari a la muntanya*, 1926; *Aigües indòmites*, 1934; *Hammamet amb mesquita*, 1914; *Carratera i camins laterals*, 1929; *Jardins meridionals*, 1936...

La seva reiterada aproximació a la Natura, a la gestació natural, a l'organització matèrica de la Terra es concreta en contundents plegaments, estrats, terres al·luvials...geometria física -sempre- que evoca la textura pròpia de la matèria que li serveix de suport, lleu i provisional. Espais laberíntics, plens de sorpreses insinuades; terrenys aquosos, movedissos. Perfils "econòmics", que tornegen alquímicament la capa emergent del sòl, com les Edats de la Terra.

"Es pretén dir més que la Natura, però es comet l'errada impossible de voler dir-ho tot amb més recursos que Ella, enlloc d'amb menys medis..."²²

Abomina la plasmació, la identificació. El seu és un llenguatge pur i artificial al mateix temps on l'ambigüitat, l'homonímia, la sinonímia, hi són controlades. La seva pintura ens arrossega al terreny inòspit de l'insomni amb una tensió vital i un vigor sensitiu electritzants. La pulsó dels seus jeroglífics, de les seves línies infinites, provenen de l'anàlisi essencialista de les formes naturals.

No m'interessa tant fer una anàlisi formalista de l'obra pictòrica de Paul Klee-que d'altra banda compta amb una amplíssima bibliografia-com la seva actitud davant l'acte creatiu i la seva manera de concebre'l. Per a Klee, la gènesi de la creació és MISTERI i d'aquí la meua complicitat amb ell.

Em refereixo a que Klee reflexiona repetidament sobre la relació Obra i Artista, una relació gràcies a la qual l'artista "té accés al Misteri, mitjançant la creació de formes".

Llegint Klee, descobreixo la força tempestuosa de l'home que "busca". Les notes dels seus diaris, són també breus esquemes dels plecs sensitius de l'autor, de la geografia sentimental de l'home/pintor. Un discurs reflexiu, ple dels "sorolls" i de les "dissonàncies" de l'investigador sentimental que pretén compondre un discurs definitivament harmònic.

I tanmateix, com qualsevol frase melòdica, precisa del seu contrari, del SILENCI, del tall rítmic, del contratemps, de la variació cromàtica.

Klee, busca. Prova. Analitza els resultats un cop i un altre. Com fa l'alquimista. Es baralla amb els seus propis elements. El resultat sol tenir una tensió ambivalent, plàcida i inquietant alhora.

La intuïció es desboca enmig de la Natura enigmàtica. Sers invisibles, magmes mai vistos, plegaments transversals...es deixen entreveure súbitament. I s'aturen un instant. En l'instant en que ell -definitivament autor/generador- deixa caure el seu nom, Klee, esdevenint l'instant adjectiu extremadament qualificatiu d'un univers que es deixa sentir.

I darrera de l'univers de formes de Klee, hi palpita la relació que va mantenir amb cadascuna de les seves obres, tan

pictòriques com musicals i de la que en posseïm un testimoni escrit.

La seva pintura -i la pintura en general- és un mirall que reflexa l'aparença de les coses, mediatitzada per l'artista. Klee ens proposa que no existeix una realitat única i que darrera de les imatges pintades s'hi amaga latent el que ell anomena la "visió interior", la totalitat del "Jo" que actua i tamisa "l'Altre": "L'artista no concedeix a les aparences de la naturalesa la mateixa i compulsiva importància que li concedeixen els seus detractors realistes. No s'hi sent tan supeditat ja que, als seus ulls, les formes congelades no representen l'essència del procés creador en la natura. La naturalesa naturalitzant li interessa més que la naturalesa naturalitzada".²³

Així doncs, per a Klee l'art és una màscara darrera la qual hi ha l'home. En els seus Diaris exemplifica aquesta qualitat misteriosa de la pintura, parlant de com seria un autèntic autorretrat seu. Un vas, metàfora de la seva pròpia pintura i alhora, màscara que ocultaria en el seu interior al propi Klee.²⁴

Klee és un home preocupat pel seu creixement espiritual, per l'enfortiment interior com a condició fonamental per enfrontar-se a l'acte creador. Ho simplifica amb la màxima socràtica "Coneix-te a tu mateix". Considera que l'art és autobiografia i, per tant, la seva pintura és la seva pròpia biografia.

Biografia que no és cronologia ni relat diari de les accions i aconteixements sinó síntesi interior, digestió sentimental elaborada en la intimitat més recòndita on es barreja tot allò viscut, sentit o intuït. Els objectes de Klee

neixen de l'estudi intensiu de cadascun d'ells i la seva biografia es materialitza en la síntesi de la mirada exterior, de les aparences que l'ull percep i de la "visió interior", mirada essencialista, ensimismada que dóna pas a una nova dimensió d'imatges i d'aparences.(fig.XX)

"L'artista fa visible una visió secreta"²⁵. I aquesta "visió secreta" té una doble condició: una condició espiritual i una natural. Amb l'espiritual em refereixo a que l'obra mostra iremissiblement tota aquella càrrega que prové de l'interioritat de l'artista, esdevenint una pantalla on emergeixen pistes del que Panofsky definia com *Weltanschauung* i que Paul Klee refereix com a màscara.

Quant a la segona condició la qualifico de "natural" perquè segons Klee l'artista recrea la naturalesa, forja un nou i particular univers, una nova manera d'existència. I d'aquí el sentit del "Jo sóc Déu"²⁶ en la que condensa el poder de demiürg de l'artista.

Déu per l'associació significativa que implica, Mà generadora que estableix l'ordre organitzatiu d'aquest procés de naixement. El "Jo" artífex s'involucra en una acció on el que és important és el fluir d'aquest procés. I aquest té lloc sota el signe implacable del Misteri. Tot un joc d'ambivalències entre la creació "divina" i la pròpia apareix constantment en els seus escrits: "L'artista crea obres -o participa en la creació d'obres- fetes a imatge de Déu."²⁷

I és aquest poder de creació el que realment li interessa: en cada obra es construeix un univers que reproduïx l'ordre que regeix el cosmos.²⁸ Com el relat de la creació del món Klee entén l'obra d'art com a gènesi²⁹, gestada en el caos i manipulada per la mà de l'artista que la con-forma, com ho

faria la mà de l'alquimista.

I és que aquest procés de recreació i de transformació alhora de la matèria, precisa d'un esperit que ha exercit un procés previ d'introspecció, d'autoconeixement i de reconeixement del món, és a dir, un iniciat capaç de projectar tots els móns possibles.

Dic això perquè de la lectura dels seus textos teòrics m'ha sorprès la coincidència de fons amb escrits d'alquimistes.

Frases d'una ressonància hermètica com "remuntar-se del Model a la Matriu", "la creació no vol veure's consumada avui mateix", "prosseguir amb la recerca exacta" i tantes d'altres, articulen la seva reflexió sobre la relació de l'artista i l'obra i, en definitiva sobre el misteri de la gènesi de l'obra d'art.

"Klee em va fer sentir que en tota expressió plàstica hi havia quelcom més que la pintura-pintura, que calia anar més lluny per assolir zones més commovedores i més profundes"³⁰. Amb aquestes paraules, Joan Miró manifesta la càrrega de misteri que tota obra ha d'entranyar.

En certa manera, l'obra de Joan Miró és molt propera a la de Klee, no perquè hi hagi una coincidència iconogràfica o formal sinó perquè en ambdues hi subjau, latent, la força misteriosa que prové de l'inconscient. "Jo mai somnio de nit, però quan estic al taller estic en ple somni ... Quan treballo, quan estic despert, somnio. El somni està en la meua vitalitat, no és provocat. Mai"³¹.

Diu Argan que es fàcil adonar-se que la dimensió psíquica en la que es mou Joan Miró és la mateixa de Klee, però el seu moviment és invers: Klee es submergeix i explora; Miró emergeix i es mostra³². La proposta plàstica de Miró és centrífuga, ve de dins i va cap a fora, s'exterioritza.

Es un corrent d'energia que electritza la mà, magnetitza el gest i es condensa finalment en la superfície i en els límits de la imatge pintada. Una imatge que no és la projecció de l'artista, sinó una nova extremitat del seu ser profund, talment el vèrtex on el "Jo" es deixa veure perquè es manifesta. Quan s'ha trascendit l'extrem i l'energia creadora es dissipa l'obra actua de manera autònoma, i és en aquest moment precís quan l'artista se'n desinteressa.

Per a Miró el que realment importa és l'impuls de l'acte creador, aquell clac/misteriós que provoca la gestació d'una obra i que irrefrenablement l'atrau com una cosa màgica. Aquell moment en el qual s'estableix una relació dialèctica entre l'artista i l'obra, entre el "Jo" i allò altre que pertany, encara, al domini del "Jo". "El que m'interessa és el naixement d'una obra, la veritable creació, i no el creixement ni la mort. El començament ho és tot. En el punt de partida ni reflexió intel·lectual, ni sentiments ni emocions, només l'energia que passa pel meu cos. Començar a partir d'un estat d'al·lucinació o de follia. Impulsat a l'atzar, però per una força més poderosa que jo i que jo no puc dominar".³³

I entre aquesta força oculta detonant i l'evidència de la imatge, hi ha l'acció del pintar, de dipositar un gest sobre la tela que és traducció física, cosificació d'un impuls engendrat per una necessitat misteriosa, no conscient, mai sabuda.

Al pintar, l'artista construeix un nou univers. Crea. Crea Miró a partir d'espectres i de sensacions fragmentades que emergeixen des de la nit del somni, i imbuïdes d'aquest substrat de caos, les seves imatges significants són anteriors al significat: l'empremta encara no és dona o ocell, banya o lluna, serp o fal o potser ho és tot a la vegada, perquè totes aquestes imatges arquetípiques conviuen simultàniament en el

procés de la creació mironiana.

Però ni tanmateix el propi Miró coneix el que sorgirà després del shock inicial. De fet, l'ambigüitat de les formes emfatitzen el caràcter misteriós de la seva obra. Però aquest és un misteri que ja no es circumscriu a la gènesi de l'obra sinó que ... trenca definitivament amb tot el que el lligava al seu creador. És un misteri -si així es vol anomenar- d'una altra naturalesa. És el misteri que pesa sobre l'obra i que imbuirà al circumstant/espectador d'una insuportable incertesa³⁴, provocant-lo al mateix temps, a intentar penetrar i a descobrir la seva significació.

Així doncs, el significat dels elements que poblen els cosmos reordenats i redimensionats per Miró en les seves obres i àdhuc l'aprehensió de cadascun d'aquests universos, és una tasca que correspon únicament a l'espectador.

Penso que un dels homes que més profundament s'ha apropiat al misteri de l'obra mironiana és Alexandre Cirici. Amb la meticulositat i el rigor de l'iconòleg, Cirici projecta la pintura de Miró sobre un mirall que transforma les imatges en paraules: interpreta.

En aquesta operació de reconversió de codis queda reduïda la riquesa d'estímul comunicatius que provenen del signe, però es guanya en concreció i intel·ligibilitat. Es per això que m'ha atret la lectura que Cirici fa de la pintura de Miró, la seva manera sistemàtica d'introduir-s'hi i d'anar desvelant el que podria ser el seu misteri.

Quan es refereix a la seva iconografia i al contingut de les seves obres observa en Miró una necessitat d'arribar a allò elemental, primitiu. Els temes mironians es relacionen amb l'instrumental màgic d'antigues civilitzacions i connecta amb

la tradició mil·lenària de les morfologies fascinants dels amulets, dels encanteris, dels horòscops o dels conjurs.

Tot això es pot veure en les formes que ell pinta. Formes d'estrelles com les dels vells mites astrals. Les estrelles i les constel·lacions en Miró mai són lluminoses, solen ésser negres fent referència a un sentit molt més tàctil que visual, igual que els sols i les llunes. Formes sexuals, com les dels vells cultes fà·lics que la civilització havia fet enmudir. No hi ha tal vegada cap altre conjunt en l'obra d'un artista que presenti una abundància tan gran de representacions dels òrgans sexuals.

Els femenins, de gran format, sovint ocupen els cos sencer d'una dona, posats frontalment com enormes fulles migpartides com una aureola pilosa com si fossin aranyes. Els masculins sovint erèctils de dimensions no menys enormes.

En tota la seva obra es pot veure la importància de les representacions fà·liques: sexes, braços aixecats, dits, mentons, llengües, nassos o banyes.

Degut a la importància dels genitals, les actituds dels personatges són representades segons esquemes típics: els personatges masculins són posats gairebé sempre de perfil, destacant-se en el rostre el nas i el mentó; en canvi, els personatges femenins són representats frontalment, prenent els ulls un paper preponderant en els seus rostres.

La dona presenta en l'obra de Miró un significat ritual com si fos una imatge de culte. Miró dona a les dones una forma acampanada, les dones no solen tenir cames ja que les cames són per caminar i el moviment és contrari a la receptivitat impassible, pròpia dels ídols. La dona roman estàtica i l'home, en canvi, en actitud dinàmica i agressiva com

en les escultures de Giacometti.

La terra hi és present de maneres diverses, o bé com l'àrid paisatge o bé com una quadrícula o un reticulat de colors. El paper de la terra és el de fer de suport a tots els elements biològics que romanen sobre d'ella i de transmetre'ls la seva energia.

Mentre la terra és un factor de contacte en l'obra de Joan Miró, l'element celeste és un factor de repulsió; el cel és la distància indiferent. L'energia que és captada de la terra és oferta al cel, però el cel esdevé llunyà, inabastable, impertorbable. Es per això, que probablement molts dels signes mironians tenen forma d'embut, amples de baix i molt estrets per la part de dalt.

D'alguna manera, Miró intenta explicar el drama de l'home convençut que tota la força li ve de la seva identitat com a home d'una terra, d'una realitat. Carregat de l'essència d'aquesta terra, l'home vol lliurar els fruits de la seva obra i no troba acolliment, ningú que vulgui rebre l'oferta perquè el cel roman sord, com si hi hagués un abisme entre el món dels estels, la lluna, els ocells i l'home mateix. Aquesta frustració explicaria l'aspecte crispat, violent i exasperat que sovint tenen els personatges amb les grans boques obertes, vociferants, amb els braços enlaire com si no es resistissin a resignar-se a la seva condició humana.³⁵

CAPITOL III

DEL SILENCI

Provem de reemprendre un nou camí per aquesta àrdua tríada en la que m'he vist, inexorablement, pres. L'intent de reflexionar ara, sobre un tema plantejat de manera tan generalista com és el del *silenci*, i la seva relació amb la pintura, em porta -com en capítols enllà vaig fer amb Klee- a valdre'm d'una crossa exemplar, d'un gran pintor triat gairebé com a prototipus en aquest nou periple.

Com abans, no es tracta tant de biografiar les influències pictòriques sinó de relatar el que seria per a mi el millor exemple de "pintura silent", i fer-ho amb un sol nom, triat com a company sentimental, empàtic, a manera d'"afinitats electives". Tot aquest circumloqui envolta el contorn d'un dels artistes que més va cobejar el silenci: Julius Bissier.

Si existeix una pintura "silenciosa" aquesta és, sens dubte, la de Julius Bissier. Davant de qualsevol de les seves tintes -dels anys 30's i 40's o de les seves "miniatures" on gosa introduir el color, ja en la última etapa de la seva vida- és inevitable el percebre una aura de serenitat pròpia de tot allò que conté i tempera la més intensa tensió interior.

L'exercici pictòric de Bissier s'assenta en la depuració

absoluta. I això es fa evident en l'ús de la transparència i opacitat del blanc i el negre i en l'elecció dels seus suports, papers de poc pes, austers i ingràvids com ho són els signes purs que guarden. En l'obra de Bissier tot tendeix a la lleu precisió dels símbols nascuts de la reflexió interior, de la meditació i l'autocontrol de la més desesperada actitud vital.

El relat dels biògrafs de Julius Bissier -Werner Schmalenbach, per exemple- i la lectura dels seus propis diaris, perfilen la vida d'un home que podríem titllar d'"ascètic". Espiritual en la seva vida i en l'exercici de la seva pràctica pictòrica.

Situant-nos en el període d'entre-guerres, quan Bissier opta per les tintes, usant només els colors llum per excel·lència, el blanc i el negre i tota la gama de grisos que els fusiona i els separa, no podem evitar la proximitat espiritual amb l'ascetisme cistercenc.³⁶

Com un monjo cistercenc, fuig de l'empremta que parla en excés del Jo de l'artista per aconseguir una forma depurada i sintètica que prova d'elevant-se per sobre de les pulsions humanes situant-se en un àmbit -seguint amb la semblança amb la ideologia de sant Bernat- proper a la llum divina, a la mística perfecció. Aquesta perfecció, per Bissier, no es concretitza en Déu. Ell s'interessa en l'exercici en sí de perfeccionament individual, d'introspecció. El seu, és el camí del místic, un camí gradual i jeràrquic a través del qual es tendeix a assolir, sempre en la soledat i la més estricta sobrietat, la perfecció.

Bissier despulla la matèria i eleva el signe filtrant-lo a través del tamís del recolliment interior. Podríem dir que desmaterialitza la matèria, guardant-ne només el valor

essencial, aquell mínim-màxim, precís i concret.

Com d'altres artistes del seu temps, Julius Bissier va buscar en el pensament oriental la càrrega espiritual que l'Europa d'entre-guerres havia perdut. A més, hem de tenir en compte que el nazisme i la consegüent crisi ideològica, social i cultural alemanya va arraconar Bissier, que va haver d'abandonar la seva ciutat, Freiburg, retirant-se a un petit poble del llac Constança. En el seu exili interior, Bissier va sumir-se en l'espiritualitat oriental i en la pràctica del Zen com a actitud i experiència vital. Una experiència mística, òptima no només com a pràctica religiosa sinó com a mètode d'exploració interior, d'introspecció i reflexió, que anul·la el que és extern a l'ésser i el guia cap a un coneixement més global del món i del propi individu. Aquesta via d'alta concentració i de depuració precisa, irremissiblement, del silenci.

Els seus signes estan plens del seu silenci. Un silenci revelador que parla calladament d'aquest món interior i que no es pot percebre sense una actitud tan espiritual com la seva.

"No us penseu que podreu conduir al "charme" dels meus quadres a un home insensible a l'esperit".³⁷

Així, els seus experiments gràfics esdevenen un pont que fa accessible una realitat altra a tot aquell que estigui en disposició de travessar. En Bissier res és explicatiu ni ornamental. Centra el seu treball en la puresa del signe: l'estilització del traç, la concreció de la matèria cromàtica.

Els seus signes formen part d'una imatgeria personal, com si es tractés d'un abecedari constituït per imatges simbòliques, la forma de les quals refereix un contingut acotat.

Aquests signes que reproduïx una i altra vegada, a la manera dels pintors orientals, pretenen convertir-se en escriptura perfectament llegible, o més encara, en un codi de símbols universals. Els signes de Bissier són significants perquè no són mers jocs estètico-formals, buits, sinó que contenen de manera essencialista la seva visió del món i de les coses. Podríem parlar, doncs, d'una cal·ligrafia personal on el sentit i valor de cada seqüència no està en la forma per la forma, sinó en el situar la pintura en una dimensió espiritual.³⁸

Les tintes de Bissier són com la vida segons el Zen: "La vida és com la pintura sumiye que cal executar en un sol gest, sense dubtar, sense intervenció de l'intel·lecte, sense que la correcció més insignificant hi sigui permesa o possible. No és com la pintura a l'oli, que pot ser tapada i repintada varies vegades fins que satisfà l'artista. A la pintura sumiye, la més petita pinzellada que es retoca en un segon intent, esdevé una taca. La vida l'ha deixat. Totes les correccions apareixen quan la tinta s'asseca. Com passa amb la vida."³⁹

La nuesa simbòlica de les seves tintes prové d'un moment de plena concentració fruit d'un estat de meditació extasiada, que es materialitza en l'automatisme del gest. La vida flueix així de la mà del pintor plasmant-se en el signe que l'espectador haurà de percebre en tota la seva integritat: un sol gest, un elevat moment espiritual. Així, l'obra de Bissier transllueix la seva actitud mística de contemplació de la realitat, és a dir, del seu exercitar-se en els misteris del món.

La força i la frescor de la pintura de Bissier, tradueixen un moment intens i profund nascut del silenci. Silenci que trascendeix el propi pintor per fer-se sentir en l'obra.

La sensació de silenci que ressona en els treballs de

Julius Bissier, em porta a pensar, novament, en aquest per què del *silenci en la pintura*.

EL SILENCI EN TRES PLANS

Plantejar el tema del silenci i la seva acció -en el sentit ple d'activitat- en la pintura, ofereix una resistència inicial evident. Es pot parlar del silenci en la pintura?. Respondre afirmativament significaria acceptar -sense matisos inicials- que poden haver-hi obres silencioses i d'altres sorolloses, com a principi d'oposició bàsica. Negar, en canvi, la capacitat de ser silenciosa -o no- de l'obra d'art implicaria incapacitar l'art, la pintura -en el nostre cas- d'un element inherent a la comunicació.

En el llenguatge, en la música, el silenci funciona enfront al so com a suspensió del moment, com a pausa. Encara que, com apunta Lewis Rowell pugui resultar paradoxal l'assignació de valor musical específic a un període de silenci, d'altra banda els silencis, els descansos en música no són mai espais morts sinó carregats d'una extraordinària tensió.⁴⁰ Pausa que permet d'articular i posar límits als seus elements: una paraula, una frase -en el cas del llenguatge verbal-, un gest -en el cas del moviment-, un ritme, una frase melòdica, -en el cas de la música-. Sense la pausa la comunicació no seria possible perquè desapareixeria la noció de temps: tot seria un continu de sons i moviments indesxifrable. Gràcies al

contrast so-silenci, el llenguatge s'organitza i es modula i, inclús l'emissor pot regular la intencionalitat del missatge.

El silenci és l'element pautaador i harmonitzador del llenguatge, la seva respiració i el seu pols, amb capacitat per determinar els límits sensibles del temps i de l'espai en la comunicació.

Si acceptem doncs que, el silenci, com "absència" inherent a tots els llenguatges és sempre inel·ludible, hem d'acceptar la seva pertinència al llenguatge pictòric.

En la pintura, el silenci adquireix però una connotació espacial afegida que con-forma les seqüències visuals, establint i ordenant les marques de ple i de buit. Un buit tan significant com la mateixa forma "plena", i sense el que la forma esdevindria intel·ligible.

Provaré, doncs, de situar el silenci en plans distints, a manera de diferents estrats d'un mateix i compacte subsòl de la comunicació:

- 1 - El silenci de la pintura com a llenguatge visual.
- 2 - El silenci en la gestació de l'obra.
- 3 - La percepció del silenci.

EL SILENCI COM A LENGUATGE VISUAL

A banda que el silenci sigui el contrapunt transcendent de la comunicació i, també, de l'acte comunicatiu en la pintura, la condició silenciosa d'aquesta última es deu a una altra raó, del tot essencial. Sens dubte, el seu medi d'expressió -aquell que en teoria de la comunicació seria el "canal"- és silenciós. No té capacitat sonora pròpiament dita, és a dir, no emet so perceptible des del punt de vista auditiu. El canal o mitjà, en pintura, és doncs òbviament visual.

En essència la imatge és sempre silenciosa. Aquesta és una evidència física. Com a art visual que és, la percepció de la imatge depèn dels estímuls òptics rebuts. I aquests estímuls provenen d'una sofisticada relació de la llum i els nervis òptics que envien senyals que el cervell interpreta com a imatges. En aquesta operació sensitiva, física, el so en queda exclòs. La imatge es reb doncs mitjançant un estímulo que ignora el so.

Aquest atribut de no-so de la imatge en estat pur, callada sense intervenció d'altres estímuls sensitius, m'empeny, de sobte, a parlar de l'exemple més inquietant de la representació muda: el mirall.(fig.-XXVI, XXXIII).

Inquietant per la seva capacitat infinita de reduplicació,

de plasmació dels reflexes del món visible en la seva realitat formal i en temps real. La cosa i la seva representació, entre la simetria i la diferència, com el món igual però invertit que troba Alcía a l'altre costat del mirall.(fig.-XXVII)

El mirall en el seu ser objecte pla i opac, té la capacitat de dimensionar l'espai que l'individu no és capaç de retenir en una sola mirada, fent simultània la completa percepció del lloc. Una acció que seria inabastable per la vista ja que implicaria un desplaçament circular, un temps.

El mirall altera doncs, el nostre camp de visió en mostrar, en tota la seva profunditat, el "món del darrera". I tot aquest espai que els ulls no veuen es troba íntimament lligat al domini de l'in-visible, de l'ocult.

Tot aquest aconteixement òptic de re-velació, es dóna en un absolut mutisme. Mudes a poblada d'eloqüència, la del mirall, perquè, com en la pintura, el seu silenci precipita un cúmul de dades sensorials inèdites.

Fa temps que el misteri del mirall ha estat per a mi un tema apassionant. Totes les seves qualitats d'objecte transformador del temps i de l'espai, de testimoni enganyós de mil realitats simulades per l'aparença d'un reflex i d'element transgressor de l'ordre de les coses que s'hi reflecteixen, em suggereixen distints grafismes que van apareixent continuadament en la meua obra.

D'aquí, la inversió d'objectes, de paraules o de lletres que apareixen sobreposades o esgrafiades a la matèria que serveix de fons a la pintura.

Uns elements iconogràfics que em reverteixen a aquesta targiverssada i misteriosa visió del món. Objectes i paraules

que no tenen pas un valor fonètic solament sinó que són incorporats a l'obra en la major part dels casos pel seu valor conceptual.

EL SILENCI EN LA GESTACIÓ DE L'OBRA

Situant-nos en un altre pla de l'exposició, vull referir-me al moment *d'incubació* de l'obra.

L'emissió d'una obra, s'inicia en el moment de la gènesi de la que hem parlat a bastament pàgines enllà. Ens referíem en aquell moment a l'aspecte misteriós de la combustió creadora. Aquí, en canvi, vull només cenyir-me a la situació de *concentració* que precisa aquest moment. M'interessa, doncs, retenir per un instant aquest temps de silenci.

En la gestació d'una obra, en el moment mateix de la gènesi d'aquesta, autor/actor i matèria es retroben i s'acoblen en un moment d'alt silenci. En el cas idòni aquest temps no es veu pertorbat ni pel soroll del treball ni per la dialèctica, violenta a cops, que s'estableix entre autor i obra. Es un silenci estricte: el d'un amb sí mateix. No estic parlant, en absolut, de la inspiració, de la reflexió o de la introspecció en particular, sinó més aviat de la síntesi de totes elles en un temps precís, eternitzat, del moment de síntesi creativa el substrat de la qual no pot ser cap altre que la concentració.

I aquesta situació intensa, aquest moment d'aïllament transcorre en total independència del temps i de l'espai. Del

temps perquè, el seu discórrer és aleatori d'aquí que l'anomeni un temps eternitzat. De l'espai, perquè poc importa la conducta d'aquest, el seu estar quiet o en moviment, el seu silenci o el seu brogit. La concentració afecta a l'individu en una soledat interna. En l'espai que l'envolta pot haver-hi música, o enrenou. Tots aquests esdeveniments sonors no tenen res a veure amb el silenci d'aquest acte individual. L'únic soroll que es pot sentir és el de la pròpia respiració i el diàleg amb els materials i utensilis actuant sobre el suport en blanc, expectant. El silenci del pintor, en el moment del seu treball, és el silenci més sentit. És el majestàtic i frondós so del silenci interior.

L'obra acabada restarà impregnada dels moments de síntesi creativa. Una vegada alliberada de la "paternitat", del seu progenitor, mostrarà exultant tots aquests pòsits i, sobremanera, tot el seu *ser* objecte amb potencialitat de seducció pels sentits.

La pintura té aquesta estranya facilitat -que també té la música- de ser reveladora, d'irradiar sensacions, d'exaltar tots els sentits que la perceben, impregnant-se d'ella com la pell exposada a l'escalfor del sol. Els silencis o les pauses de la pintura es deixen sentir tant que, sovint, el silenci pot esdevenir música. Música callada que penetra com una daga el pensament. De l'eloqüència del silenci, Susan Sontag remarca:

"Els elements més poderosos d'una obra d'art són, amb freqüència, els seus silencis".⁴¹

LA PERCEPCIÓ DEL SILENCI

Un últim aspecte, diferent però derivat alhora de les reflexions que el precedeixen i que apunten a la inter-relació silenci, llenguatge i comunicació pictòrics, ens porta a retornar sobre la qüestió inicial: existeixen pintures silencioses?.

Fins aquí, hem apuntat que la presència del silenci acompanya l'acte de pintar i que la pintura és, silenciosa per naturalesa, podríem dir que és una *representació silenciosa*, ja que el llenguatge amb el qual s'expressa exclou el so. Hem parlat, també, del silenci com a quelcom inherent a qualsevol llenguatge i de la necessitat de la relació silenci/pausa per establir una comunicació. Però, precisament això, és a dir la potencialitat comunicativa de la pintura, m'obliga a plantejar el tema del silenci des d'un altre punt de vista: el de la relació entre l'obra i l'espectador.

Si la pintura pot emetre sensació de silenci, de quietud o d'apavaigament a l'espectador. Si la composició, l'estructura interna d'una obra, pot marcar silencis o pauses i si, per fi, el color pot ser portador d'estrídències o de tons melòdics o provocar una impressió de crit o mutisme o, simplement, de

pausa a manera d'interludi rítmic o prosòdic, hem de concloure que el silenci en la pintura pertany al terreny de la percepció.

Independentment que l'obra pugui o no voler dir, significar, el subjecte perceptor rep d'ella una sèrie d'estímuls sensorials que *interpretarà* sigui en un pla conceptual, sigui a nivell purament sensitiu. I quan parlo de l'acte d'"interpretació" no em refereixo exclusivament al fet de descodificar aquells estímuls visuals que el subjecte percep, al fet d'entendre un pretès missatge en l'obra, sinó al sentir: allò que hom anomena el gaudi estètic. Es per aquesta realitat del sentir mentre la mirada viatja per la superfície del suport d'un cosmos plàstic, que podrem trobar o, si es prefereix, intuir el silenci que aquell irradia.

Com en la música o en la literatura, les sensacions que un signe pot produir no depenen només de la seva qualitat intrínseca -del que és i diu com a signe- sinó també de la personalitat del perceptor i de la seva actitud a l'hora d'aprehendre l'obra. L'experiència del subjecte, la seva *Weltanschauung* són factors determinants en aquesta operació d'aprehendre i interpretar la imatge pels sentits. Les sensacions i emocions que acusa un espectador davant d'una obra són fruit, moltes vegades, d'una relació o d'una associació inconscient amb moments de la pròpia experiència. Experiència que no ha de ser forçosament visual.

Les imatges amb les que la pintura parla poden suscitar altres imatges que l'espectador ha retingut en el seu inconscient, però així també, són capaces de desvetllar altres experiències sensibles no necessàriament visuals.

D'aquesta manera, davant d'una pintura l'espectador pot

sentir-se més suggestionat pels seus valors tàctils o per la seva "sonoritat", per exemple, que per les referències visuals de l'obra. La subjectivitat de la percepció provoca, doncs, no només l'aplicació d'idees i conceptes d'un llenguatge a un altre sinó una dislocació dels sentits.

Quan en pintura es fa referència a la duresa d'una forma, a la calidesa d'un matís tonal, a un cert ritme compositiu, ... la nostra parla habitual, el que Walter Benjamin anomena "llenguatge judicador",⁴² designa conceptes que en essència són aliens al llenguatge visual, però associa, tota vegada, l'experiència obtinguda a través d'un sentit (oïde, gust, tacte, olfacte,...) al que està percebent per un altre sentit (vista).⁴³

Recordant els rellotges flàccids de Dalí, puc constatar com una sensació òptica és capaç d'evocar una sensació gustativa perquè, les estructures blanques i fantasmagòriques de la pintura daliniana suggereixen, verbigràcia, comestibilitat.⁴⁴ Aquesta transgressió dels sentits es produeix, també, al contemplar un bodegó de Zurbarán o una obra de Tàpies -per citar uns exemples que de sobte em vénen a la memòria-, on formes i matèria no actuen només com a purs valors visuals, sinó que hom pot obtenir coneixement de l'objecte representat a partir de la sensació tàctil que aquest produeix i, a la vegada, pot establir correspondències i diferències entre els distints elements que conformen la pintura a través de la seva densitat i de la qualitat de la matèria texturada.

En un altre pla, descobriríem ressonàncies musicals a propòsit de la pintura de Jackson Pollock quan Argan subratlla que:

"El jazz és música sense projecte, que es compon a l'interpretar-la; trenca amb tots els esquemes melòdics i simfònics tradicionals de la mateixa manera que l'*action painting* trenca tots els esquemes espacials de la pintura tradicional. En el conjunt de sons del jazz cada instrument desenvolupa un ritme propi, el que enllaça aquests ritmes és la força és l'excitació col·lectiva dels seus intèrprets, la força que s'eleva des del fons de l'inconscient i arriba al *colmo* del paroxisme. [...] Així, en el context d'un quadre de Pollock, cada color desenvolupa el seu propi ritme i porta a la màxima intensitat la singularitat del seu propi timbre. Però, de la mateixa manera que el jazz més que una orquestra és un conjunt de solistes que s'apostrofen i es responen, s'estimulen uns als altres i es potencien, el quadre de Pollock se'ns presenta com un conjunt de quadres pintats sobre la mateixa tela els temes de la qual s'enllacen, s'interfereixen, divergeixen i tornen a unir-se en una dansa delirant."⁴⁵

De fet, els casos que il·lustrarien com es tradueixen conceptes plàstico-visuals en conceptes que pertanyen al domini de la percepció dels altres sentits, poden ser tants com el nombre d'obres i d'espectadors potencials. Si més no, aquí hem de circumscriure-nos al tema que ens ocupa: la percepció del silenci en la pintura.

El silenci en la pintura es pot fer "sentir"⁴⁶ a causa d'una determinada disposició i conjugació dels elements formals que integren l'obra.

A priori, sembla que l'espectador pugui intuir el silenci en aquelles obres en les que la reticència i l'economia dels elements emfatitza la coherència i la unitat de l'espai representat en la pintura, en contraposició a les obres on la profusió i dispersió dels elements formals comportaria una

lectura més fragmentada de l'espai i la sensació que el "temps", la "narració" o el "so" han estat introduïts en l'obra. Dic això, perquè, al provocar una lectura seqüencial del conjunt, la fragmentació de l'espai obliga a l'espectador a reconstruir l'ordre dels "esdeveniments" formals i llurs relacions. I l'esdeveniment és quelcom lligat, sempre, a un temps i a una acció verbals: a la notícia, a la narració, i no al silenci.

En aquest sentit, es podrien considerar "més silencioses", per exemple, les obres d'autors com Bissier, Fontana, Rothko o Klein, en relació a les de Picasso, Apple, o De Kooning, perquè en aquelles l'aconteixement és mínim i l'espectador és impel·lit a la pura contemplació de la "cosa" representada. L'obra pot parlar, però ho fa des del silenci i no des del relat.

Tot i això, és evident que la possibilitat d'intuir el silenci en una obra no dimana de la propietat visual d'un dels seus components, sinó de la suma de tots ells i de les relacions que entre ells s'estableixen. Ens posaríem d'acord en que la combinació de blanc-negre no té el mateix efecte -tot i la restricció cromàtica- en una obra de Saura que en una de Soulages. En la primera, l'execució nerviosa i el desgarrament formal genera una violenta estridència, mentre que en les obres de Soulages, l'acurada disposició de les taques "parla" de recolliment interior i de silenci. Tampoc produirà una sensació idèntica, el fort contrast de càlids-freds i de complementaris que s'observa tant en la sèrie de les piscines de Hockney com en pintures de Lüpertz. En Hockney, la geometrització compositiva, la reiteració de plans horitzontals, l'anul·lació del gest i del rastre de la pinzellada, etc. ofeguen sobremanera la vibració produïda per la intensitat i el contrast de color. Contràriament en l'obra de Lüpertz, el contrast cromàtic és un estímul que s'afegeix a l'agressivitat que

ofereixen la resta de components compositius i texturals.

L'obra, doncs, s'ha d'entendre com un conjunt de forces, de tensions i de pesos que, a vegades, es neutralitzen i s'acallen mútuament i, d'altres, contrasten i vibren.

Podríem concloure que l'ull pressenteix la presència del silenci quan el conjunt de recursos compositius, cromàtics, texturals -que conformen l'obra- desestima la distorsió, el contrast, l'impuls o el desordre propis d'una voluntat expressionista, en pro de la recerca de l'equilibri formal. I per associació, l'equilibri es relaciona amb el repòs, l'estaticitat, la no-activitat. Imatges elles, implicades amb la idea de mort, de son i de silenci.

Finalment, vull apuntar que tot el conjunt d'estímuls sensorials que ofereix una imatge és, sempre, seleccionat i reestructurat pel perceptor en funció de les seves necessitats i de la seva sensibilitat. Un individu pot sentir -en un determinat moment- la immanència del silenci en una obra, mentre la resta del món roman insensible a aquesta sensació. I, no així, el silenci ÉS en l'obra.

Si el silenci és revelador, música callada, pausa amb capacitat rítmica, harmonitzador pel seu poder de pautar, absència expressiva, en definitiva, resulta ineludible el fer una breu referència al tema que constantment hem estat utilitzant com el seu antitètic. Si parlem del silenci en la pintura no podem ignorar la potencialitat sonora d'aquesta i, encara més, el seu poder d'evocació de sensacions i d'estructures musicals.

DE LA MUSICALITAT

A les pàgines que conclouen aquest treball, m'interessa parlar, no tant de la sonoritat o, fins i tot, de la sorollositat de la pintura, sinó de l'articulació i ordenació del so i del silenci, és a dir, de la música. De la capacitat d'absorció d'estructures musicals que té la pintura, d'una banda i de la música que pot emetre una construcció pictòrica, de l'altra.

La relació de dos llenguatges tan diversos com són el pictòric i el musical, va adquirir certa rellevància amb les primeres avantguardes, especialment amb els corrents abstractes.

L'interès explícit de pintors, músics, literats i intel·lectuals, en retrobar noves formes d'expressió, nous signes d'identitat, va experimentar un autèntic boom. Aquest afany experimental es manifesta en assajos més o menys profunds d'intercanvi de formes d'expressió. Mostres simples d'aquesta actitud en són la prosa sense signes de puntuació, les composicions musicals tractades com a imatges quasi visuals -com ho havia fet Claude Debussy amb "*La mer*"- els cal·ligrames en poesia.

Amb la irrupció de la "poesia fonètica" -després que

Mallarmé publicà *Un coup de dés*, primera relació gràfico-poètica-musical, o que Guillaume Apollinaire comencés a escriure els seus *Calligrammes*- l'espai gràfic de la poesia va ser rotundament alterat, i amb ell es va transformar la idea tradicional de pàgina. La radicalitat del canvi va comportar una nova concepció de la lectura. No es tractava d'un nou estil de recitació sinó d'un llenguatge nou que buscava superar allò purament literari o poètic, absorbint conceptes i tècniques d'altres arts, i que requeria un espai propi, com el *collage*, en l'espectre de les possibilitats d'expressió artística.

Com el cine que es va servir de la literatura en els seus guions, del teatre en la seva escenificació, de la fotografia en la seva tècnica i estètica, de la pintura en la composició dels seus enquadraments, així, la "poesia fonètica" va utilitzar la paraula, la imatge gràfica, la pintura, el teatre i la música sense romandre un mer apèndix de cap d'aquests gèneres.

En el terreny de les arts plàstiques es pot observar un interès similar per trobar fórmules d'interactivitat entre els diferents llenguatges artístics. Inquietud que es manifesta, sobretot, a partir de la I Guerra Mundial.

Un dels casos que il·lustraria aquesta reiterada voluntat d'experimentació i d'investigació per part dels artistes plàstics en altres camps de l'expressió artística, i més específicament, en el camp fonètico-musical, seria la *Ursonate* (1.922) de Kurt Schwitters creada a partir d'un *poeme-affiche* de Hausmann.

En forma de sonata musical, amb quatre moviments, una introducció, un final i una cadència en el quart moviment, la *Ursonate* conté una sèrie d'anotacions precises sobre el ritme, la dinàmica i la interpretació. Pintors com Theo van Doesburg, Kasimir Malevich, Wasily Kandinsky, Michel Seuphor o el fotògraf Man Ray, van executar, també,

experiments fonètics d'aquesta índole.

L'interès de les primeres avantguardes pel so, no pot descontextualitzar-se. El seu, era un interès que, com abans apuntava, anava més lluny. Tot el conjunt de proves i de troballes en la interacció dels llenguatges artístics, que els artistes plàstics portaven a cap amb mètodes d'experimentació quasi empírics, apuntaven a una finalitat última: la reunió de totes les disciplines expressives en un únic front: l'ART. No cal dir que això va fer zotsobrar els codis estètics vigents i que va arribar a posar en dubte la mateixa essència de l'art o de les arts.

Paral·lelament a les recerques d'integració de formes d'expressió artística, es va produir una ruptura decisiva. L'abandonament sistemàtic de la naturalesa com a font d'inspiració temàtica de la pintura, com a punt de referència obligat per a l'artista i el consegüent bandeig de les formes tradicionals de representació, van convulsionar, també, la manera d'entendre la pintura. La destrucció dels límits de l'espai, significà l'establiment d'una nova dialèctica entre l'objecte i l'espai i, a la vegada, l'alteració de les dimensions espàcio-temporals on està inserit l'objecte. En desvincular-se de la realitat, la pintura va perdre la clàssica responsabilitat d'explicar, de re-crear.

Una ruptura conceptual tan transcendental, va abocar la pintura a concentrar-se sobre ella mateixa. Aquest acte reflexiu va provocar l'estudi del propi llenguatge, a través d'un metallenguatge que permetés clarificar i precisar una teoria sobre les qualitats generals de la pintura.

I la música, com art abstracte dotat d'un llenguatge artificial, precis -perquè no només contempla signes sinó

també les relacions entre ells i la seva duració, timbre, intensitat i harmonia- els oferia un corpus teòric a utilitzar i del que en podien absorbir algunes de les seves lleis i aplicar-les a la pintura.

L'apropament entre música i pintura fou per alguns artistes, un joc experimental, per d'altres un suport pragmàtic i pels menys, un exercici on es posava constantment a prova la viabilitat de la fusió d'ambdós llenguatges.

Tal vegada, un dels artistes que trobaríem en aquest grup minoritari, seria Paul Klee. I així, la misteriosa relació de la música amb la pintura em remet, de nou, a ell.

Músic i pintor, Klee em concedeix l'oportunitat d'acostar-me a la interrelació dels llenguatges musical i plàstic i, em permet de fer-ho deixant a banda formulacions literàries, filosòfiques o semiòtiques.

Els paral·lels teòrics entre pintura i música interessaven a Klee en la mesura en que ambdós podien ajudar-lo en l'establiment de models utilitzables per iniciar la via a nous descobriments en el camp de les arts visuals. Tot i que la teoria musical li va servir com a estímul i mitjà de control, la seva aspiració estètica era assolir un art capaç de reconciliar totes les contradiccions aparents, dualitats, polaritats i oposicions entre ambdós llenguatges per crear un art de síntesi que abracés la dimensió espacial i temporal simultàniament.

El seu gran coneixement de la teoria musical li va servir en aquesta ambiciosa recerca de guia i de model. Amb Mozart, Bach i Beethoven com a paradigmes de perfecció compositiva, va forjar el seu propi somni d'art visual. Intentant descobrir quines propietats estètiques, universalment aplicables, podien

prevaler en les obres mestres d'aquests gegants de la música i transposar, fins on fos possible, aquestes descobertes, en proposicions visuals pràctiques, concretes i efectives. Així, va concloure que el que necessitava per a fer realitat aquest somni, era una estructura, un sistema, una arquitectura de color, una grandiosa síntesi de l'expressió, particularment del tipus a la que va arribar Mozart.

Per veure com i en quina mesura la música va tenir una influència en el moment de creació de les seves obres i de quina manera l'estructura musical es manifesta en la seva pintura, establirém diversos graus d'integració d'aquests dos llenguatges.

El primer aspecte, inclouria aquelles obres on la música hi és present com a referència objectual, com a tema de la pintura. L'obra remet a objectes extrets del món real. Aquest és el cas de la representació de músics, cantants, personatges d'òpera, instruments musicals, ... que apareixen amb freqüència al llarg de tot el seu treball. Aquests elements han estat introduïts com a motius iconogràfics, explicatius, sense que es pugui atorgar la qualitat de musical a la composició. Per tant, aquest és un aspecte narratiu que s'acosta a la música d'una manera externa, a través de l'objecte representat.(fig.-XXXVIII)

Un segon aspecte se cenyiria als "dibuixos/partitures" de Klee, amb títols com *Col·lecció de signes*, *Violins heroics*, *Pastoral (ritmes)*, *El llibre de les ciutats*, entre d'altres. En aquest estadi s'evoquen ressonàncies musicals a causa de la reiteració cal·ligràfica que recorda una estructura rítmica. No ens trobem ja en el nivell de la transcripció d'allò real sinó en el de l'analogia. En aquestes obres, Klee manté la repetició, base de la notació musical, així com un entramat de signes

similar al sistema d'escriptura musical.(fig.-IV)

I finalment, ens trobaríem en el punt on desapareixen els referents objectuals. La càrrega musical esdevé inherent a l'estructura interna de l'obra ja que Klee transposa els procediments de composició en música al procés de composició pictòric.

En música, la composició significa la juxtaposició de temes, el desenvolupament d'aquests temes i la dissolució dels temes en fraccions o seqüències.

En el cas de Klee, la juxtaposició de temes vindria per la superposició de capes transparents de color, a manera de "fuga", i el desenvolupament del tema, seria anàleg a les variacions tonals.(fig.-XXXVII, XXXIV, XXXV)

Finalment, les transicions marcarien les seqüències rítmiques. Aquest seria el concepte introduït per Klee anomenat polifonia pictòrica, i que definia, davant dels seus alumnes de la Bauhaus com "la simultaneïtat de diversos temes independents"⁴⁷.

"Tot color comença en un punt zero,és a dir, en el punt culminant del color veí, es va estenent molt suaument i augmenta fins que arriba al seu propi punt culminant (*crescendo*). A partir d'allà, va decreixent molt lentament fins a desaparèixer, justament on culmina el color següent (*diminuendo*). [...] Els tres colors primaris, el groc, el blau i el roig són, doncs, comparables a les veus. Aquestes veus no sonen al mateix temps, però com en el cànon musical, intervenen una després de l'altra, sobreposant-se. A cadascun dels tres punts principals, una veu culmina, una altra comença i una tercera desapareix, calla. Podríem anomenar a aquesta nova figura, el cànon de la totalitat."⁴⁸

Per Paul Klee, polifonia significava no només la combinació simultània d'estructures formals, sinó també, com la música i l'òpera de finals del segle XVIII, la presentació simultània d'idees i d'emocions diferents, àdhuc contradictòries.⁴⁹

Sembla, doncs, que Klee assumia la capacitat de la pintura de contenir i d'emetre musicalitat, és a dir, de transmetre sensacions musicals. Ell va ser capaç de portar les estructures de composició musicals a les pictòriques, assolint uns nivells d'absorció tan elevats que els seus colors poden ser *escoltats*. A més, l'interès de Klee per la reunió de música i pintura apareix constanment en els seus *diaris* i escrits teòrics.

Però, "el sentir musical" que hom pot experimentar davant d'una obra, la percepció de la musicalitat emesa per aquesta, és tan difícil de precisar racionalment com ho és la capacitat de ressonància del silenci. Tornaríem a entrar aquí en l'àmbit de l'experiència individual, de la impressió subjectiva i, per tant, en el terreny de la sensibilitat que defugexo, immens com és i inabastable per a mí.

Certament hom pot ser transportat mirant, però també escoltant. He parlat de Paul Klee com exemple i model del pintor-músic o del músic-pintor, que va simultanejar dues tècniques de composició diverses convertint-les, de la seva mà, en afins. Però, la musicalitat pot ser una presència involuntària, filtrada no sabem com en una tela, en un paper, en un gargot.

"La poesia culta recorre a altres llengües, però també recorre a la mateixa música amb idèntica finalitat. No es pot escriure un poema tenint com a model el Quintet de corda op.163 de Schubert, o el Divertimento en mi bemoll K.563 de

Mozart, o el Stabat Mater de Pergolesi? [...] Potser ningú en reconeixi la filiació, i no sigui gens evident aquesta rara analogia. Però, em sembla una exigència de molt interès perquè, si escrivim perquè hem llegit, per què no escriure perquè hom ha escoltat?"⁵⁰

La reflexió d'Antoni Marí centra més clarament el punt i final d'aquest recorregut que s'iniciava amb el misteri.

Misteriosa és també aquesta presència de la música en la pintura, aquesta evocació auditiva que ens pot transportar més enllà del temps quan escrivim, quan escoltem o quan pintem. Insisteixo, per què no pintar perquè hom ha escoltat? Però també, per què no escoltar i SENTIR quan hom mira?

"Els colors han estat molt comparats amb els sons pels seus principis d'agregació i de composició, però també hem de comparar-los amb les olors i amb els perfums que són estímuls i sensacions simultànies, que exalten el flux de la memòria dispersant-se pel cos que els absorbeix, suggerint estremiments i records.

Els sons també movilitzen el record, però crec que l'impulsen cap a la seva pròpia anul·lació, al silenci, que és una espiral nostàlgica, un record passiu. La música és, precisament, aquest silenci interromput que el so distingeix i separa en geometries harmòniques, mentre el color, produeix i crea la prodigiosa sensació de la respiració que puja i es dilata com el foc."⁵¹

CONCLUSIONS

L'acte creatiu és un acte en el que la intuïció hi juga un paper bàsic, per sobre dels aspectes deductius, mentre que els mecanismes utilitzats a la investigació científica tenen una direcció, un camí que porta d'una idea a l'altra, seguint un recorregut *lògic*.

L'experiència artística requereix d'un espai mental, en una determinada disposició receptiva, per tal de combinar el cúmul d'elements que bull a l'interior de l'artista i donar lloc a una nova proposta. Sense pretendre, per això, negar la importància de la intuïció a la ciència, crec que aquest és un dels punts que hem de considerar més diferenciadors.

L'art no neix com a espectacle o entreteniment, ni com a expressió d'una determinada concepció de bellesa, subjecte a les modes, sinó com a suport d'una idea, com a llenguatge gràfic per atreure determinats poders; en definitiva, com un misteri, com una necessitat.

La pintura és l'expressió particular que cada societat, ha fet de les seves necessitats espirituals, a través de la plàstica. Això implica que, atesa la diversitat d'interessos de cada societat, les formes expressives siguin tant variades, encara

que, inicialment, es creu que les primeres manifestacions plàstiques de l'humanitat constituïren un núcli indiferenciat de propòsits.

Malgrat tot aixó, de mica en mica, l'home descobrirà en les seves accions quelcom de valuós per si mateix, independentment del caràcter que contingui el seu treball, bé sigui religiós, de sortillegi o de poder. Aquest primer pas li permetrà posteriorment valorar les seves facultats creatives separadament, adonar-se de les seves capacitats *artístiques*, discernir entre el valor plàstic i el transcendent, fins arribar el moment en el que impossarà la seva personalitat individual, front del col·lectiu al que pertany.

"A mida que els pobles prehistòrics van augmentar la complexitat de la seva rel·lació espiritual amb el món que els envoltava i varen aprofundir en la reflexió sobre el seu propi destí varen tendir, inevitablement, a objectivar, mitjançant estructures simbòliques, els fruits dels seus descobriments, de les seves meditacions i dels seus anhels. Al mateix temps, varen tractar de concedir algún tipus d'explicació als enigmes que els hi era impossible desvetllar. En el mites l'home crea unes formes verbals en las que es manifesten, conjuntament, els fets que pretén haver comprès i aquells altres davant els que reconeix la seva ignorància."⁵²

Aquesta cita és prou eloqüent per il·lustrar el procés de configuració del coneixement i del llenguatge gràfic, doncs ens fa veure, clarament, que la finalitat primordial del pensament mític és la d'establir un pont entre el visible i l'invisible, entre el conegut i l'ignorat, entre el natural i el sobrenatural. En

definitiva, a connectar la vida i la mort, l'esfera dels homes i l'esfera dels deus.

És aquest aspecte relacional el que m'interessa de la pintura. La possibilitat de poder passar en contacte, i fins i tot barrejar, elements d'unitats diferents.

La possibilitat de barrejar poesia amb color i música, llenguatges de diversos àmbits, és el que dóna lloc a un espai mental nou, plé de connotacions suggeridores, que amplia l'horitzó convencional.

Creiem que la pintura ens ha de permetre no solament ampliar el nostre camp de visió sino, també, fer incursions en el desconegut.

Aquesta tesi ha estat elaborada sota el criteri que François Jacob anomena "ciència de nit"⁵³ per creure que és el mètode més adient a l'enfoc que es vol fer del tema objecte d'estudi. Creiem, al mateix temps que Jacob, que en la fase *imaginativa* la postura del científic i la de l'artista discorren paral·leles i que és en el moment de l'experimentació quan art i ciència segueixen camins divergents. És just a partir d'aquest punt de divergència que l'artista fa l'aportació que li és pròpia i arriba a les pròpies conclusions.

Una aportació i unes conclusions, que en el nostre cas parteix del convenciment de que malgrat una pintura no ésser una hipòtesi científica no per aixó els plantejaments, el sentit que la genera i sustenta al mateix temps, són menys rigorosos.

El propòsit d'aquesta tesi, com s'ha dit reiteradament al llarg d'aquestes pàgines, ha estat descobrir el sentit de la pròpia practica pictòrica. Ens ho hem estat questionant, des de diverses perspectives, en un constant indagar en el misteri, dins el misteri.

Hem fet una anàlisi de la pròpia obra des del símbol per creure que era el més idòni per ésser el mateix enfoc que

sustenta el propi treball pictòric.

Al llarg d'aquesta tesi ens hem questionat si la pintura pot emetre sensació de silenci, tal vegada una certa quietud. Si l'estructura interna d'una obra pot marcar silencis o pauses i si, per fi, el color o qualsevol altre dels elements constitutius pot ser portador d'estridències o, pel contrari, de tons melòdics, de tal manera que pugui provocar una impressió de crit o bé de mutisme.

Primerament hem de reconèixer-tot i que ja hem deixat constància quan ens referiem a la percepció del silenci-la gran dificultat que s'ens planteja des del moment que pretenem extreure conclusions respecte a la l'experiència perceptiva.

Ens referim a l'obvietat de la inexistència d'un espectador únic i per tant la impossibilitat d'obtenir dades objectives. Un estudi profund sobre aquestes aspectes, tot i ser tentador, escapa als nostres propòsits.

Així doncs hem de parlar d'un hipotètic espectador *ideal*⁵⁴. Malgrat això i un cop feta la salvetat respecte a la subjectivitat perceptiva, podem concloure que la percepció del silenci en una obra no depèn de les propietats visuals d'un dels seus components, sinó de la suma de tots ells i sobretot de les relacions que entre ells s'estableixen.

Podem dir que la pintura és tant seriosa com la ciència però també podem dir que ho és tant com un joc d'atzar, no solament pel risc de la pròpia pràctica, sinó també per la personalitat i situació dels actors.

El jugador, malgrat la seva fe cega, està insegur. S'hi juga més coses que la simple aposta. Aposta per la pròpia existència. Cada decisió, cada tirada, és cara o creu, sí o no,

llum o foscor, en definitiva vida o mort.

Aquest procés continu de morir i tornar a la vida és, com en el procés creatiu, un constant i indirecte renaixement.

Cal mantenir l'excitació del propi joc en espera d'un resultat ignorat, en espera de que el misteri ens sigui desvetllat privadament, tant sols per un instant màgic, mai per sempre.

De vegades la pròpia visió queda absolutament saturada i ja no se sap discernir el valor del que es veu. És el contacte amb el punt mut de les coses.

La percepció del silenci té molt a veure amb l'economia de mitjans utilitzats a l'obra. L'ull de l'espectador percep la presència del silenci quan en l'espai pictòric es produeix el que podem denominar una zona de baixa activitat. Quan el conjunt de recursos compositius, cromàtics i texturals que la conformen s'allunyen de la distorsió, el contrast, l'impuls o el desordre, produint-se un cert equilibri formal, que podem relacionar amb el repòs, l'estaticitat o la no-activitat. Imatges, associables a la idea de mort, de son i de silenci.

Altrament, si considerem la naturalesa i l'impacte visual de cadascun dels elements compositius, cromàtics i texturals que conformen una obra, podem intuir de seguida quins afecten més ràpidament a la seva aprehensió silenciosa.

En aquest esquema mostrem, a tall de conclusió, una relació d'alguns d'aquests elements constitutius d'una pintura, classificats segons el seu grau de silenci o de sonoritat.

◀◀◀+ SILENCI + SONORITAT ▶▶▶

PUNT---LINIA---PLA

RECTA SIMPLE---QUEBRADA---CORBA REGULAR---CORBA LLIURE

HORIZONTA---VERTICAL---DIAGONAL

COMPOSICIO TECTONICA---COMPOSICIO LLIURE

CIRCUMFERENCIA---QUADRAT---TRIANGLE

EQUILIBRI SIMETRIC---EQUILIBRI ASIMETRIC---DESEQUILIBRI

HARMONIA---CONTRAST

INEXISTENCIA DE RITMES---RITMES REGULARS---POLIRRITMIES

TONALITATS NEUTRES---FREDES---TONALITATS CALIDES

POCA SATURACIO DE COLOR---SATURACIO CROMATICA

EQUILIBRI CROMATIC---CONTRAST CROMATIC

MATISOS MATES---MATISOS BRILLANTS

TRANSPARENCIA---OPACITAT

PINZELLADA PLANA I FOSA--- GESTUALITAT DEL TRAÇ

TEXTURES LLISES---TEXTURES RUGOSES

El misteri, un dels temes cabdals del nostre treball, allò desconegut, allò que hem d'acceptar com objecte de fe és, tal vegada, el reflex de la perplexitat de l'home front els grans enigmes com la vida, la mort, el pas del temps... Sovint és la visió de l'artista autèntic la que dona forma visible a aquests enigmes, fent que aquesta visió ultrapassi l'àmbit estrictament personal per convertir-se en una visió a través de la que es projecta la visió general d'un temps i d'una societat determinada.

El misteri, entès doncs com allò innaccesible a la raó, és part consubstancial a la pintura, especialment pel que fá a l'acte creatiu, en el moment de la seva gènesi. Ho és fins i tot pel propi creador en aquell moment, essencialment enigmàtic, en el que els complexos mecanismes que conformen la personalitat de l'artista es combinen de manera màgica i inexplicable.⁵⁵

O en paraules del propi Klee "...el misteri últim de l'art subsisteix més enllà dels nostres més detallats coneixements, i a aquest nivell les llums de l'intel·lecte s'esvaeixen llastimosament."⁵⁶

D'altra banda el misteri que dimana de l'obra final, en tant que resultat, dependrà del grau de coneixement, informació i sensibilitat de l'espectador. Mirar implica participar, respondre i compartir, dins el possible, la feina del pintor. Una pintura és com un iceberg. Conté més del que es pot veure d'ella mateixa a simple vista. Podem dir però que no hi ha una sola obra. Ni ha tantes com espectadors. Cada espectador construeix la seva obra particular a mida i, si aconsegueix allunyar-se de llocs comuns, és probable que la seva versió sigui, fins i tot, més rica que l'obra original.

Tots els interrogants que ens hem anat plantejant al llarg d'aquesta tesi semblen arribar a un punt en el que inici i final coincideixen fatalment. Com Ouroboros, l'etern cicle, l'etern començament.

Hem de concloure que no hi ha un únic propòsit que dongui sentit al nostre treball pictòric. Que és el resultat de múltiples incidències i imponderables que escapen a tota quantificació.

Voldríem insistir un cop més en que, malgrat ser un treball rigorós-tan rigorós com el del científic-en el del pintor, a banda dels aspectes tècnics, no existeixen formulacions ni resultats analitzables quantitativament.

I és precisament aquest aspecte d'imponderació, el que més neguit ha despertat i desperta, encara avui, en certes àrees del pensament.

Personalment, conscient de que tot el necessari és ocult, sempre he cregut que la pintura és una manera determinada de conèixer, una forma de conjurar els propis fantasmes però, sobretot, la possibilitat de configurar una manera de fer pròpia, encaminada a obtenir allò que és essencial, a entendre

la naturalesa de les coses, independentment de la qualitat tècnica de l'obra.

I és per això pel que estem convençuts de que el pintor genuí no arriba mai, sortosament, a conclusions quantificables o mesurables.

El pintar és una constatació permanent d'aquelles petites intuïcions personals, que ja hem mencionat. Constatació que fa que el donar pals a la foscor tingui cada cop més interès i emoció. És, novament, allò desconegut, el que manté viva la pintura. I és allà a on són les conclusions. A la pròpia obra.

NOTES

1. Paul Klee, Teoria del arte moderno, p.31

2. Václav HAVEL, *Cartas a Olga*, p.136

3. *Encara que Leonardo no va ser el primer en significar la vessant científica de la pintura, doncs anteriorment León Battista Alberti o Piero della Francesca, entre d'altres tractadistes del XV s'en havien ocupat, tal vegada sigui el propi Leonardo qui reflecteix de manera més poètica la seva visió.*

"Perquè la pintura no és comptada entre les ciències. Doncs els escriptors no han tingut notícia de la ciència de la pintura, així no ens han pogut descriure els seus graus i parts; més encara, doncs ella mateixa no busca el seu fi en les paraules, així ha quedat, per culpa de la ignorància, postergada a les ciències ja mencionades, sense que per això flaqueixi el seu caràcter diví. I en veritat, no sense raó es va llençar en oblit la seva noblesa, que a sí mateixa s'ennobleix sense concurs de llengües alienes, i no d'altre manera, tal i com fan les excel.lents obres de la naturalesa. I si els pintors no l'han escrit i reduït a ciència, no es culpi a la pintura, que no per això és menys noble, després que uns pocs pintors facin professió d'homes de lletres, doncs no en tenen prou amb la seva vida per entendrela. Diríem potser que virtuts no hi han a les plantes i en les pedres perquè els homes les hagin ignorat? No, per cert; direm pel contrari, que aquestes plantes tenen en elles la seva noblesa sense auxili de les llengües i les lletres dels homes." Leonardo da Vinci, Tratado de la pintura, op. cit., p. 41

4. Armando ASTI VERA, "Estudio Preliminar" dins René GUENON, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Buenos Aires, Eudeba, 1.988, p.XXX-XXXI

5. Sobre la significació temporal del laberint i l'isomorfisme amb altres símbols del temps devastador, vegeu Gilbert DURAND, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*.

Introducción a la arquetipología general. Madrid, Taurus, 1.981, pp. 83-113, ("*Los Rostros del Tiempo*").

6. ..."*Un momento después, Alicia también desaparecía por la madriguera, sin pararse a pensar cómo se las iba a arreglar para salir después.*

Al principio la madriguera era como un túnel que se extendía hacia adelante, pero de pronto torció hacia abajo, tan inopinadamente que Alicia no tuvo tiempo ni para pensar en detenerse y se encontró cayendo vertiginosamente por lo que parecía un pozo muy profundo.

Sea porque el pozo era en verdad muy profundo, sea porque en realidad estaba cayendo muy despacio, la cosa es que a medida que descendía Alicia pudo mirar alrededor suyo con toda tranquilidad y preguntarse qué es lo que le iba a suceder después.

...A todo esto, Alicia seguía cayendo, cayendo i cayendo. Quizás ¿no terminaría nunca de caer?. 'Me gustaría saber cuántas millas habré descendido ya', dijo en voz alta. ..."

Després d'haver estat caient pels camins obscurs del cau, Alícia toca de peus a terra i de sobte, es troba en un espai que Carroll construeix a imatge del Centre d'un laberint: ..."Miró hacia arriba, pero no se podía ver nada en esa oscuridad; delante de ella se abría otro largo pasadizo y por allí alcanzó a ver al Conejo Blanco, que se alejaba corriendo apresuradamente. ¡No había que perder ni un momento! Así que Alicia, sin pensarlo más, corrió veloz tras él y llegó justo a oírle exclamar, antes de que doblara un recodo: '¡Ay! ¡Por mis orejas y bigotes! ¡Qué tarde se me está haciendo!' A pesar de que Alicia estaba prácticamente detrás suyo, al doblar ella el ángulo del pasadizo

no vio al Conejo por parte alguna: se encontró sola en un amplio vestíbulo, de techo bajo e iluminado por una hilera de lámparas colgadas del techo. Alrededor de todo el vestíbulo se veían varias puertas, pero estaban todas cerradas con llave. Después de haberlas probado inútilmente todas, bajando primero por un lado y subiendo luego por otro, Alicia se paseó por el medio de la habitación, pensando tristemente cómo se las iba a arreglar para salir de ahí. ..."

Lewis CARROLL, *Alicia en el País de las Maravillas*, Alianza Editorial, (4a ed.), 1976, pp.34-38.

7. BORGES, Jorge Luis, "*El jardín de los senderos que se bifurcan*", a: *Narraciones*.

8. Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 305

9. Mircea ELIADE, *Herreros y alquimistas*, p.13

10. Sobre el sentit temporal del fus, vegeu Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 306

11. Les possibilitats curatives del drac són múltiples, com també nombrosos els escrits que en fan referència. A tall d'exemple cito un fragment de Lambsprinck que palesa les propietats guaridores del drac, propietats que ja es mencionen en les llegendes entorn Esculapi i al temple d'Epidaure.

"...El más noble bálsamo mana de este Dragón. Se consideran sus admirables virtudes de las que se alegrarán altamente todos los Sabios. Es una gran maravilla y una

extraña artimaña el hacer de este Dragón la medicina suprema. ..."

LAMBSPRINCK, *Tratado de la Piedra Filosofal, Barcelona, 1.987, p. 25, citat a La Fuga de Atalanta*, ed. a càrrec de Santiago Sebatián.

Les històries de Sigurd i de Sigfrid són també bells exemples en relació al poder sobrenatural del drac.

Vegeu Snorri STURLUSON, *Edda Menor* ; i *Das Nibelungelied*.

12. Gilbert DURAND, *op. cit.*, pp. 248-249

13. *Ibid. ibid.*, p. 249

14. Sobre la vinculació del vas i el cor, vegeu el capítol III "*El Sagrado Corazón y la Leyenda del Santo Graal*" a René GUENON, *op. cit.*, pp. 13-21

15. Raimon AROLA, *Textos y glosas sobre el arte sagrado*, p. 148

16. Citat per Manuel DELGADO, *De la muerte de un dios*, p.11

17. Eliade remarca l'experiència demiúrgica del terrisser primitiu que, gràcies al foc, fou el primer en transformar la matèria. El seu comportament ritual és parell al de la metal·lúrgia del ferro, com ho seria després de l'alquimista. El que tenen en comú tots ells és l'experiència màgico-religiosa en les seves relacions amb la substància. Aquesta experiència és el seu monopoli i el seu secret es transmet

mitjançant els ritus d'iniciació dels oficis.

Vegeu l'excel·lent monografia de Mircea ELIADE, *Herreros y alquimistas*.

18. Ernst FISCHER: *La necesidad del arte* p.37

A més de la màgia, l'home ha imaginat altres formes per exorcitzar el temor a una realitat desconeguda. Els déus i, molt més tard la ciència, s'han erigit, també, com a armes de poder contra el misteri. De poder, per explicar la naturalesa de les coses i dels homes, per operar sobre elles.

"Los dioses parecen ser, pues, una forma de trato directo con la realidad, apacatoria del terror primero, elemental, de la que el hombre se siente preso al sentirse distinto, al ocupar una situación impar. [...] Y esta primera forma de trato con la realidad tenía que darse en una imagen. La necesidad de tener una idea de los dioses sólo puede aparecer cuando ya hay ideas de casi todas las cosas, pues los dioses son los últimos en atraer esa mirada propia de la liberación humana: el conocimiento. Y entonces ya han dejado de ser propiamente dioses. Su forma adecuada, su envoltura es una imagen; la imagen primera que el hombre es capaz de formarse, esto es, una imagen sagrada, que reaparecerá siempre en el delirio del amor. [...] La aparición de los dioses, su sedimentación, [...] significa, pues, un pacto o una victoria habida en el interior mismo del misterio último de la realidad; son la expresión de una ley que ya nunca más se verá transgredida, son el signo y la garantía de que el mundo está formado; se ha salido ya del Caos."

ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, pp. 32 i 39

19. Expressament, he volgut fer notar que el camí que recorre aquell que es vol iniciar és imaginat com un laberint. Per Guénon, el simbolisme del laberint al·ludeix al seguit de proves prèvies necessàries per a iniciar-se i, el recorregut imaginari del laberint representa la via que condueix cap a la iniciació. *"El laberinto, como bien lo ha visto Jackson Knight, tiene una doble razón de ser, en cuanto permite o veda, según los casos, el acceso a determinado lugar donde no todos pueden penetrar indistintamente; sólo los que están 'cualificados' podrán recorrerlo hasta el fin, mientras que los otros se verán impedidos de penetrar o extraviarán el camino."*

René GUENON: *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, p.176-177.

Sobre el simbolisme del laberint vegeu, també, tot el capítol XXIX.

20. *"El Centro es, ante todo, el origen, el punto de partida de todas las cosas; es el punto principal, sin forma ni dimensiones, por lo tanto indivisible y, por consiguiente, la única imagen que pueda darse de la Unidad primordial. De él, por su irradiación son producidas todas las cosas, así como la Unidad produce todos los números, sin que por ello su esencia quede modificada o afectada en manera alguna. (...) El punto central, es el Principio, el Ser puro; y el espacio que colma con su irradiación, y que no es sinó esa irradiación misma (el Fiat Lux del Génesis), sin la cual tal espacio sinó "privación" y nada, es el Mundo en el sentido más amplio del término, el conjunto de todos los seres y todos los estados de Existencia que constituyen la manifestación universal.*

La representación más sencilla de la idea que acabamos de formular es el punto en centro del círculo: el punto es el

emblema del Principio, y el círculo el del Mundo."

Ibid. *ibid.* p. 52

21."El simbolismo y el ritual iniciáticos que implican el engullimiento por un monstruo han desempeñado un papel importante tanto en las iniciaciones como en los mitos heroicos y las mitologías de la Muerte. El simbolismo del retorno al vientre tiene siempre una valencia cosmológica. El mundo entero, simbólicamente, regresa, con el neófito, a la Noche cósmica, para poder ser creado de nuevo, es decir, para poder ser generado."

Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, p.164

22. Paul KLEE, *Diarios*, num. 834

23. Paul KLEE, "*Acerca del Arte Moderno*" a *Teoría del Arte Moderno*", p. 48

24. Ibid. *ibid.*, núm 675

25. Ibid. *ibid.*, p.51

26. Ibid. *ibid.*, marginal 155, p.51

27. Paul KLEE, "*Caminos en el estudio de la Naturaleza*" a *Teoría del Arte Moderno*, p. 71.

28. "*L'art a imatge de la creació és un símbol, de la mateixa manera que el món terrestre ho és del cosmos*".

Vegeu: "Credo del creador" a *Teoría del arte moderno*, p. 63

29. "L'obra és, en primer lloc, gènesi i la seva història pot representar-se com una espuma misteriosa brotada no sabem d'on i que inflama l'esperit, acciona la mà i, al transmetre's com a moviment en la matèria, es converteix en obra."

Paul KLEE, "Filosofía de la Creación" a *Teoría del Arte Moderno*, p. 89

30. Georges RAILLARD, *Conversaciones con Miró*, p.82

31. Ibid. *ibid.*, p. 83-84

32. Giulio Carlo ARGAN, *El arte moderno*, p.553

33. Georges RAILLARD, *op. cit.*, pp. 57, 146 i 154.

34. El mateix Joan Prats que, amés de ser gran amic de Joan Miró va seguir molt d'aprop el seu treball: "*Tot i sabent-ho tot de Miró, no sé res d'ell*". Prats confirma així l'aura misteriosa que envolt l'obra del pintor català.

Georges RAILLARD, *Conversaciones con Miró*, p.16

35. Vegeu Alexander CIRICI, *Miró mirall*, p.86 i ss.

36. "*Je sens toujours plus l'héritage des mes ancêtres. Plus mes préoccupations sont intenses, plus l'exigence d'un art sacré, rituel, devient claire, ferme, évident. Que me serve les jeux esthético-formels sans contenu?.*"

"Mais voilà pour de bon au terme d'une véritable Odyssée; je peux enfin m'ouvrir à l'infini. Je retrouve du même coup l'attitude intérieure que j'avais connue dans ma jeunesse tant il est vrai que les chaînes de cette existence réelle, les affaires, la propriété, la politique, etc.,...me sont insupportables; je suis fait, au fond, pour vivre comme un moine."

"Extraits du journal de Julius Bissier", a: *Julius Bissier*, catàleg de la galeria Alice Pauli, 1984.

37. Cita extreta de la introducció d'Ann-Doré KETELSEN al catàleg de l'exposició "*JULIUS BISSIER*" de la galeria Alice Pauli de Lausanne, 1984.

38. *"La base d'aquest art [l'aiguada xinesa i japonesa]és el dibuix de lletres amb pinzell. Els signes gràfics, tenen una gran riquesa de formes. Qui escriu, ha de fer amb la mà molts moviments diferents si vol escriure correctament i segons el ritme exigít.*

El do de la forma, el sentiment de ritme i la flexibilitat o desinvoltura o l'agilitat intuïtiva, són necessàries per conduir, convenientment, el pinzell. Així s'expressa Chiang Yee:

'Com l'arquer mira amb cura el seu objectiu, tiba el seu arc i llibera vivament la fletxa, qui escriu ha de concentrar la seva atenció sobre les formes, dirigir el pinzell amb força i decisió, i, segur d'ell mateix, traçar les formes.'

El vell acord rítmic d'aquests signes, la seva estructura i riquesa de formes contrastades són, dintre de l'abstracció de la unitat orgànica, d'una incomparable perfecció. Aquest efecte s'obté per mitjà d'un equilibri complet entre les marques negres del pinzell i les formes blanques intermediàries. Si recordem que

aquests signes han estat traçats d'una vegada, podem imaginar la potència d'harmonia i la força de concentració de l'artista que escriu. Aquesta escriptura brolla d'un automatisme interior, ja que les formes de l'escriptura no flueixen automàticament del pinzell, sinó d'exercicis infinitament nombrosos. Igualment, el pintor xinès o japonès, s'exercita amb la naturalesa fins aconseguir reproduir de memòria, aquestes formes amb la tinta.

Aquest automatisme exigeix una concentració d'esperit i una positura corporal. Els exercicis de meditació, tal com els practica en particular el budisme zen, són la base d'aquesta educació espiritual i corporal."

Johannes ITTEN, *Art de la couleur*, p.49-51

39. D.T. SUZUKI, citat per Ann-Doré KETELSEN en la introducció al catàleg de l'exposició "JULIUS BISSIER", *op. cit.*

40. Lewis ROWELL, *Introducción a la filosofía de la música*, p.150

41. Susan SONTAG, *Contra la interpretación*, p.51

En aquest sentit és interessant la precissió que Lewis Rowell fá al considerar que el silenci no és l'equivalent espacial del buit i al considerar l'absència de silencis reals, considerant per contra l'existència d'àrees de baixa (o nul·la) activitat. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música*, p.36

42. Citat per Bernd WITTE, *Walter Benjamin*, p.31

43. En aquest sentit, Rudolf Arnheim apunta:

"La unidad [de los sentidos] es evidente en las cualidades estructurales básicas que comparten las diferentes modalidades sensoriales. La unidad de los sentidos y la correspondiente unidad de las artes fue proclamada en la década de los veinte por el musicólogo Erich Maria von Hornbostel en un breve pero influyente artículo, en el cual escribía: ' Lo que resulta esencial en lo senso-perceptible no es lo que separa a los sentidos entre sí sino lo que los une: lo que los une entre sí, lo que los une con el conjunto de nuestra experiencia (incluso no sensorial) y con todo el mundo exterior objeto de la experiencia'. ...

Rudolf ARNHEIM, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. p. 76

44. *"Desde la aparición de los objetos surrealistas 'de funcionamiento simbólico' habrá podido observarse, en efecto, que se trataba más bien de saber cómo se conseguiría, por ejemplo, hacer comestible una mesa, y ello, para satisfacción de los deseos imperiosos del 'canibalismo de objetos' (descubrimiento que está en la base misma de los fantasmas de comunicación y percepción). ..."*

Salvador DALI: *Sí*, p.72

45. Giulio Carlo ARGAN: *El arte moderno. La época del funcionalismo. La Crisis del arte como 'ciencia europea'*", p.627-628.

46. Només a tall d'aclariment, vull remarcar que, al parlar de la percepció del silenci en la pintura, no m'estic referint en absolut al tòpic: "aquesta obra no em diu res", és a dir, a

aquell silenci que resulta de la incomunicació, de la incomprensió o del desinterès per una obra.

Com ja s'haurà notat, al parlar de silenci m'estic referint a una sensació que es pot experimentar en mirar una pintura i que tindria com a correlatiu oposat, la sensació "sonora".

47. citat per Andrew KAGAN, "*Paul Klee's 'Polyphonic Architecture'*" a: "Arts magazine", vol.54, nº5, p. 154

48. Citat per Élodie VITALE, "*Klee et la musique*", a: "Opus international", nº100, p.62

49. Andrew KAGAN, *op. cit.*, p.154

50. Antoni MARÍ, "*La poesia de la música*", a: Revista musical catalana, Any V, 2a època, núm.43 (maig 1988), p.25-26.

51. Manlio BRUSATIN, *Historia de los colores*, p.19

52. Rafael Argullol, *Tres miradas sobre el arte*, Barcelona, 1980, p.32.

53. "La majoria de la gent veu que la recerca científica és un procés purament lògic. La consideren com una activitat freda i rigorosa. Tan freda i rigorosa que fins i tot apareix en els manuals de ciència o en els llibres d'història i d'epistemologia. En els articles científics, la raó avança a través d'un camí real que condueix de la foscor a la llum. Cap errada, cap interpretació equivocada, cap confusió, només un raonament perfecte, sense la més petita fallada.

Per tant, quan hom examina de més a prop la manera

com funcionen els científics, es pot constatar amb sorpresa que la recerca comporta de fet dos aspectes que hom els pot anomenar ciència de dia i ciència de nit. La ciència de dia posa en joc raonaments que s'articulen com a engranatges, amb resultats que tenen la força de la certesa. Hom pot admirar la majestuosa ordenació tal com si es tractés d'uns quadres de da Vinci o d'una fuga de Bach. Hom s'hi passeja com per un jardí francès. Conscient del seu camí, orgullós del seu passat, segur del seu esdevenidor, la ciència de dia avança dins la llum i de la glòria.

La ciència de nit camina a les fosques. Dubta, ensopega, recula, transpira, es desperta sobresaltada. Dubtant de tot es busca, s'interroga, no para de fer-se retrets. És una mena de taller d'allò possible on s'elabora el que acabarà esdevenint el material de la ciència.

L'inici de la recerca sempre és un salt vers allò desconegut. És només en acabar que vindrà el judici que decidirà l'interès de la hipòtesi inicial. Idees falses i teories extravagants són molt nombroses en la ciència, tan innumerables com les males obres d'art. Ningú no pot dir on anirà a parar una recerca.

Dins la fase imaginativa del procés científic, dins de la formació de les hipòtesis, el científic funciona com l'artista. Només després, quan intervé la prova crítica i l'experimentació, la ciència se separa de l'art i segueix un camí diferent. Un poema o un quadre no són com una hipòtesi científica, però en cada cas, la imaginació és la força motriu, l'element creador, tant en ciència com en art o qualsevol altra activitat intel·lectual.

La imaginació és la combinació i la manipulació dins el cap d'objectes mentals com són les imatges, els símbols, les

paraules, les estructures cognoscitives, etc. L'acte creatiu, en cada un dels diversos camps, sovint correspon a un salt sobtat del pensament fora dels camins habituals per associar dos d'aquests objectes que fins aquell just moment no hi havia cap motiu per aplegar. Per barrejar així imatges mentals o representacions, un pensament racional i conscient no ofereix necessàriament la millor eina de treball. Quan l'esperit ha estat molt de temps concentrat en un problema, la calma i el repòs poden de vegades fer sacsejar imatges i idees, combinar estructures aparentment incompatibles i percebre analogies insospitades...És en descompondre el que ells perceben de la realitat per tornar-la a recompondre d'una altra manera que el pintor, el poeta o l'home de ciència basteix la seva visió de l'univers. Cada un encara el seu propi model de la realitat i tria d'esclarir els aspectes de la seva experiència que jutja més reveladors i de rebutjar aquells que li semblen desprovistos d'interès. Vivim en un món creat pel nostre cervell, amb contínues anades i vingudes entre allò real i allò imaginari. Potser l'artista agafa més d'això i el científic més d'allò. Només és un assumpte de proporcions, no pas de naturalesa." François Jacob. Science et Imagination. Casal del Metge de Barcelona 16 de Març de 1990.

54. Quan parlem d'espectador o receptor no ens referim solament a qui simplement veu un quadre. Ens referim a una posició activa, participativa, a una mirada interessada i creadora al propi temps. A una actitud selectiva, discriminadora, activa i emotiva. Mirar pintura, exigeix un marge de temps per poder entendre, per poder participar dels seus continguts. Una pintura, a menys que hagi estat concebuda per tal propòsit, no és un anunci de res, malgrat

algunes d'elles estar, massa sovint, utilitzades com a tals. Un marge de temps suficient com per que l'espectador, atrapat pel misteri, tingui la possibilitat de pensar altres coses, al marge del que està veient. Pugui perdre de vista el quadre estrictament i, adinsar.se en altres móns. Com si el quadre fós un detonador.

55.En paraules de Rilke "el pintor no deuria arribar a adonar-se de les seves intuïcions; és precís que els seus progressos, per a ell mateix enigmàtics, es trasvasin, sense el rodeix de la reflexió, tant ràpidament a la seva obra que en el moment en que apareguin no els pugui reconèixer". Rainer Maria RILKE, *Cartas a Cézanne*, p.56

56.Paul KLEE, *Teoria del arte moderno*, p.64

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo**, *El arte moderno : La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea"*.- 6a ed.- València : Fernando Torres, 1984
- ARGULLOL, Rafael**, *Tres miradas sobre el arte*.- Barcelona : Destino, 1989
- ARNHEIM, Rudolf**, *El pensamiento visual*.- Barcelona : Paidós, 1986
- Nuevos Ensayos sobre psicología del arte*.- Madrid : Alianza, 1986.- (Alianza Forma : 87)
- AROLA, Raimon**, *Aspectes màgics i meravellosos de l'art romànic*.-
- A: *El món imaginari i meravellós a l'edat mitjana*.- Barcelona : Fundació Caixa de Pensions, 1986. - p.35-53
- Textos y glosas sobre el arte sagrado*.- Barcelona : Obelisco, 1990
- BAUDELAIRE, Charles**, *Del color*.- A: *Curiosidades estéticas*, ed. Lorenzo Varela.- Madrid : Júcar, 1988.- p. 43-48
- BAUDRILLARD, Jean**, *Las estrategias fatales*.- 3a ed.- Barcelona : Anagrama, 1991
- BAYL, Friedrich**, *La pintura silenciosa de Bissier*.- A: "Goya", 1959, nº 28, Madrid.- p. 250
- BEIGBEDER, Olivier**, *Léxique des symboles*.- Genève : Zodiaque, 1969

BELTRAN, Antonio, *Ensayo sobre el origen y significación del arte prehistórico.* - Zaragoza : Universidad de Zaragoza, 1989

Julius BISSIER.- München : Haus der Kunst, 1979

Julius BISSIER.- Haifa : The Museum of Modern Art, 1983

Julius BISSIER, introd. Anne-Dore Ketelsen.- Lausanne :
Galérie Alice Pauli, 1984

Julius BISSIER, introd. Werner Schmalenbach.- New York :
Harry N. Abrahms Inc., 1963

Julius BISSIER, introd. Werner Schmalenbach.- Barcelona :
Fundació Joan Miró, 1984

**Julius BISSIER : 1893-1965 : An exhibition from the
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf,**
introd. Werner Schmalenbach.- London : The Arts
Council of Great Britain & Ireland, 1977

Julius BISSIER : Tuschen 1934-1964.- Stuttgart : Gerd Hatje,
1965

**Julius BISSIER : Werke 1948-1965 : Aus Baden-
Württembergischen Privatsammlungen.**- Stuttgart :
Staatsgalerie, 1986

BOULEZ, Pierre/CAGE, John, *Correspondance.*-Basel :
Christian Bourgois Éditeur, 1991

BORGES, Jorge Luis, *Narraciones.*- Barcelona : Salvat, 1982. -
(Biblioteca básica Salvat ; 16)

BRUSATIN, Manlio, *Historia de los colores.*- Barcelona :
Paidós, 1987

- CAIRO, Giovanni**, *Dizionario ragionato dei simboli.*- Bologna : Forni, 1967
- CALVINO, Italo**, *Seis propuestas para el próximo milenio.*- Madrid : Siruela, 1990
- CALVO SERRALLER, Francisco**, *La pintura narrada : La novela actual en busca del arte perdido.*- A: "*Claves de la razón práctica*", 1990, num. 4, Madrid. - p. 54-64
- CANSELIT, Eugène**, *La alquimia explicada sobre sus textos clásicos.*- Madrid : Cárcamo, 1981
- CARO BAROJA, Julio**, *Arte visoria y otras lucubraciones pictóricas.*- Barcelona : Tusquets, 1990
- CARROLL, Lewis**, *Alicia a través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado.*- Madrid : Alianza, 1973.- (*El libro de bolsillo ; 455*)
- Alicia en el país de las maravillas.*- Madrid : Alianza, 1970.- (*El libro de bolsillo ; 276*)
- CATOIR, Barbara**, *Converses amb Antoni Tàpies.*- Barcelona : Polígrafa, 1988
- CAZENAUE, Guillermo**, *Elsonido del universo.*- Barcelona : Indigo, 1988
- CIRICI, Alexandre**, *Miró llegit.*- Barcelona : Edicions 62, 1971
- Miró mirall.*- Barcelona : Polígrafa, 1977
- Tàpies testigo del silencio.*- Barcelona : Polígrafa, 1970

- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos.*- 5a ed.-
Barcelona : Labor, 1982
- CIRLOT, Lourdes, *Procesos mironianos : Hacia la configuración de la obra.*- A: "D'Art", 1984, num. 10,
Barcelona.- p. 261-275
- CHACORNAC, Paul, *La vida simple de René Guénon.*-
Barcelona : Obelisco, 1987
- CHAMPEAUX, Gerard de i STERCKX, Dom Sébastien,
Introducción a los símbolos.- Madrid : Ediciones
Encuentro, 1989
- CHARD, Chester S., *El hombre en la prehistoria.*- 2a ed.-
Estella : Verbo Divino, 1980
- CHILDE, V. Gordon, *Los orígenes de la civilización.* - 15a ed.
- México : FCE, 1981
- DALI, Salvador, *Sí.* - Barcelona: Ariel, 1977.- (Ariel quincenal
; 130)
- DELGADO, Manuel, *De la muerte de un dios : La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular.* -
Barcelona : Península, 1986
- DESHIMARU, Taisen, *La práctica del Zen.*- 2a ed.- Barcelona
: Kairós, 1981
- Preguntas a un maestro Zen.*- Barcelona : Kairós, 1982
- DUBUFFET, Jean, *Escritos sobre arte.*- Barcelona : Barral,
1975

- DUBY, Georges**, *Tiempo de catedrales : Arte y sociedad 980-1420.*- Barcelona : Argot, 1983
- San Bernardo y el arte cisterciense : El nacimiento del arte gótico.*- Madrid : Taurus, 1981
- DURAND, Gilbert**, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario : Introducción a la arquetipología general.*- Madrid : Taurus, 1982
- DUVAL, Paulette**, *La Pensée alchimique et le conte du Graal : recherches sur les structures (Gestalten) de la pensée alchimique, leurs correspondances dans le conte du Graal de Chrétien de Troyes et l'influence de l'Espagne mozarabe de l'Ebre sur la pensée symbolique de l'oeuvre.*- Paris : H. Champion, 1979
- ECO, Umberto**, *Obra abierta.*- Barcelona : Ariel, 1979
- ELIADE, Mircea**, *Herreros y alquimistas.* - Madrid : Espasa Calpe, 1990. - (El libro de bolsillo ; 533)
- Tratado de historia de las religiones.*- Madrid : Insituto de Estudios Políticos, 1954
- FISCHER, Ernst**, *La necesidad del arte.* - 5a ed.- Barcelona : Península, 1978.- (Ediciones de Bolsillo ; 255)
- FOUCAULT, Michel**, *Las palabras y las cosas.* - 18a ed. - México : Siglo XXI, 1988
- FRONTISI, Claude**, *Klee : "Anatomie d'Aphrodite" le polyptique démembré.*- Paris : Adam Biro, 1990
- FUBINI, Enrico**, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea.* - Torino : Einaudi, 1973.- (Piccola Bilbioteca Einaudi ; 201)

GOMBRICH, Ernst H., *The history of art.*- London : Phaidon Press, 1972

Imágenes simbólicas.- Madrid : Alianza, 1983. - (Alianza Forma ; 34)

Les moyens et les fins.- Paris : Editions Rivages, 1988

GROHMANN, Will, *Paul Klee.*- Paris : Cahier d'Art, 1929

Paul Klee, prolog. Henri Michaux.- Genève : Trois Collines, 1940

Paul Klee.- Madrid : Julio Ollero, 1990

GUENON, René, *Los estados múltiples del ser.*- Barcelona : Obelisco, 1987

El reino de la cantidad y los signos de los tiempos. - Madrid : Ayuso, 1976

El simbolismo de la cruz.- Barcelona : Obelisco, 1979

Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada.- 3a. ed.- Buenos Aires : Eudeba-Colihue, 1.988

GURMENDEZ, Carlos, *La música entre las sensaciones.*- A: "El País", Opinión, miércoles 26 de marzo de 1986, Madrid.- p. 11

HAVEL, Václav, *Cartas a Olga.*- Barcelona : Versal, 1990

HILDEBRAND, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte.*- Madrid : Visor, 1989

ITTEN, Johannes, *Art de la couleur.*- Paris : Dessain & Tolra, 1978

JUNG, Karl Gustav, *El hombre y sus símbolos*.- 2a ed.- Madrid : Aguilar, 1979

Tipos psicológicos.- Barcelona : Edhasa, 1971

KAGAN, Andrew, *Paul Klee : Art & Music*.- New York : Cornell University Press, 1987

Paul Klee's "polyphonic architectures".- A: "Arts magazine", 1980, vol.54, nº5, p.154-157

KANDINSKY, Wasily, *De lo espiritual en el arte*.- 5a ed.- Barcelona : Barral : Labor, 1985. - (Ediciones de Bolsillo; 293)

Punto y línea sobre el plano : contribución al análisis de los elementos pictóricos.- Barcelona : Labor, 1988

KAZUO, Ishiguro, *Un artista del mundo flotante*.- Barcelona : Anagrama, 1989

KLEE, Paul, *Bases para la estructuración del arte*.- Tlahuapan : Premià, 1.978

Diarios 1898-1918, ed. Félix Klee.- Madrid : Alianza, 1987.- (Alianza Forma ; 61)

Teoría del arte moderno, ed. Mario A. Presas.- Buenos Aires : Caldén, 1976

Paul KLEE : dialogue with Nature, ed. Ernst-Gerhard Güse.- Munich : Prestel, 1991

KLEE et la musique.- Paris : Centre Georges Pompidou, 1986

KLOSSOWSKI DE ROLA, Stanislas, *Alquimia : El arte secreto*.- Madrid : Debate, 1989

- EI KYBALION** : *Estudio sobre la filosofía hermética del antiguo Egipto y Grecia.*- Buenos Aires : Kier, 1987
- LENNEP, Jean van,** *Arte y alquimia : Estudio de la iconografía hermética y sus influencias.*- Madrid : Editora Nacional, 1978
- LEROI-GOURHAN, André,** *Arte y grafismo en la Europa prehistórica.* Madrid : Itsmo, 1984
- Los primeros artistas de Europa : Introducción al arte parietal prehistórico.*- Madrid : Encuentro, 1983
- Símbolos, artes y creencias de la prehistoria.*- Madrid : Itsmo, 1984
- LIBERMAN, Alexander,** *The artist in his studio.*- New York : Random House, 1988
- LYOTARD, Jean-François,** *Discurso. Figura.*- Barcelona : Gustavo Gili, 1979
- MAIER, Michael,** *La fuga de Atalanta,* ed. Santiago Sebastián.- Madrid : Tuero, 1989
- MARI, Antoni,** *La poesía de la música.*- A: "Revista musical catalana", 1988, núm.43, Barcelona.- p.25-26. *La voluntad expresiva : ensayos para una poética.*- Barcelona : Versal, 1991
- MARNAT, Marcel,** *Klee.*- Paris : Fernand Hazan, 1985
- MAUR, Karin von,** *Mondrian et la musique.*- A: *L'atelier de Mondrian : recherches et dessins.*- Paris : Macula, 1982.- p. 94-102

MITCHELL, Donald, *El lenguaje de la música moderna.*-
Barcelona : Lumen, 1972.- (Ediciones de bolsillo ;
187)

Le MONDE des symboles.- Genève : Zodiaque, 1972

NATAF, Georges, *Symboles, signes et marques.*- Toulouse : Berg
international, 1973 : Col. L'homme et ses symboles.

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte.*- 11ª
ed.- Madrid : Revista de Occidente, 1976

PADORNO, Manuel, *Papé Satán : antología.*- Las Palmas :
Inventarios provisionales, 1970

PANOFSKY, Erwin, *El significado de las artes visuales.*- 2a
ed.- Madrid : Alianza, 1985.- (Alianza Forma ; 4)

Renacimiento y renacimientos en el arte occidental.-
4a ed.- Madrid : Alianza, 1983.- (Alianza Universidad
; 121)

PAZ, Octavio, *El arco y la lira.*- 3a ed.- México : FCE, 1973

PENROSE, Roland, *Miró.*- Barcelona : Destino, 1991

RACHLEFF, Owen S., *The occult in art.*- London : Cromwell,
1990

RAILLARD, Georges, *Conversaciones con Miró.*- Barcelona :
Granica, 1978

READ, Herbert, *Arte y sociedad.*- Barcelona : Península, 1977

RILKE, Rainer Maria, *Cartas a Cézanne.*- Barcelona : Paidós,
1976

- ROWELL, Lexis**, *Introducción a la filosofía de la música.*-
Barcelona : Gedisa, 1990
- SCHEFER, Jean-Louis**, *Paul Klee la distance s'annule.*-A: "Art
Press", 1981, nº45, p.4-5
- El SILENCIO creador*, ed. Federico Delclaux.- 2a ed.-Madrid
: Rialp, 1988
- The SPIRITUAL in art : Abstract painting 1890-1985.*- New
York, Abbeville Press, 1986
- SONTAG, Susan**, *Contra la interpretación.*- 2a ed.- Barcelona
: Seix Barral, 1984
- STRAVINSKY, Igor**, *Crónicas de mi vida.*- Barcelona : Nuevo
arte Thor, 1985
- SUZUKI, Daisetz Teitaro**, *Introducción al budismo Zen.*-
Bilbao : Mensajero, 1979
- Les SYMBOLES : Glossaire des termes techniques.*- Genève :
Zodiaque, 1971
- TAPIES, Antoni**, *L'art contra l'estètica.*- Barcelona : Ariel,
1974
- Memòria personal : Fragment per a una autobiografia.*-
Barcelona : Seix Barral, 1983
- Per un art modern i progressista.*- Barcelona :
Empúries, 1985
- La práctica del arte.*- Barcelona : Ariel, 1973
- La realitat com a art.*- Barcelona : Laertes, 1982

- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas*.- 2a ed.-
Barcelona : Tecnos, 1990
- TRIAS, Eugenio, *El artista y la ciudad*.- Barcelona :
Anagrama, 1976
- Pensar la música*.- A: "Saber", 1980, num. 2,
Barcelona.- p. 28-29
- VITALE, Elodie, *Klee et la musique*.- A: "Opus international",
1986, n°100, p.62-63
- WALDO-SCHWARTZ, Paul, *Art and the Occult*.- London :
Unwin Paperbacks, 1977
- WATTS, Alan W., *El camino del Zen*.- 3a ed.- Barcelona :
Edhasa, 1977
- WEDEWER, Rolf, *El concepto de cuadro*.- Barcelona : Labor,
1973
- ZAMBRANO, María, *Algunos lugares de la pintura*, recop.
Amalia Iglesias.- Madrid : Espasa Calpe, 1991.-
(Acanto)
- El hombre y lo divino*.- Madrid : Siruela, 1991

CURRICULUM

EXPOSICIONS INDIVIDUALS DES DE 1982

- 1982 OBRA RECENT.Isaac el Cec. Girona.
Galeria La Tralla.Vic. Osona.
- 1985 Galeria 4 Gats.Ciutat de Mallorca.
Obra sobre paper.Galeria del Vallès.Sant Cugat.
Vallès Occ.
- 1986 Palacio de La Merced.Excma. Diputación
Provincial. Còrdova.(Catàleg)
- 1987 DIVAN DEL TAMARIT.Galeria Crossing.Iulia
Concordia. Itàlia.
MINIMI INTENTI.Muggia. Trieste.
- 1988 VELENO.Galeria Totem-II Canale. Venècia.
- 1989 PELL DE PLOM.Galeria René
Metràs.Barcelona.(Catàleg)
Obra sobre paper.Galeria La Sirena. Cadaqués.
- 1990 Galeria Totem-II Canale. Venècia.
Edition Hylteberga.Skurup,

ARCHIVES DE LA MEMOIRE.Galerie Bernard Davignon. París.(Catàleg)

1991 PARÈNTESI.Galeria Pèrgamon.
Barcelona.(Catàleg)

Galeria René Metràs.Barcelona.(Catàleg)

Galeria Era Bauró.Principat d'Andorra.

1992 ARCO.Galeria René Metràs.Madrid.(Catàleg)

ART BARCELONA. "OCELL DE PAS". Olimpíada Cultural.Galeria René Metràs. Barcelona.(Catàleg)

NOCTURN. Galeria Caramany, Girona.(Catàleg)

10 AUTORETRATS, Antoni Valero/Gràfics, Reials Drassanes, Barcelona.(Catàleg)

SELECCIÓ EXPOSICIONS COLLECTIVES

-
- 1986 CATALUNYA CENTRE D'ART.Casa de Cultura
Bisbe Lorenzana.Girona.
BARCELONA-BRAUNSCHWEIG.Fundació
Miró.Barcelona.(Catàleg)
Galeria Crossing Two.Concordia Sagittaria.Itàlia.
Ai Mulini.Portogruaro.Itàlia.
Galeria Crossing One.Cologna Veneta.Itàlia.
Centro La Cappella.Trieste.
Museo Casabianca.Malo.Itàlia.
- 1987 JULIET & GLI ARTISTI.Portogruaro.Venècia.
BRAUNSCHWEIG-BARCELONA.Hochschule für
Bildende Kunste.
Braunschweig.Alemanya.(Catàleg)
MINIMI INTENTI.Casa Veneta.Muggia.Trieste.
PROPILEI.Concordia, Eraclea, Musile di Piave,
Venècia, Montagnana, Padova, Cologna Veneta,
Verona.Itàlia.(Catàleg)
BARCELONA ARTIFICIALE.Casa
Veneta.Muggia.Itàlia.(Catàleg)
- 1989 PROVA DE FOC. Galeria Fernando
Alcolea.Barcelona.(Catàleg)
KUNSTRAI.Galeria René Metràs.Amsterdam.
LIBRO D'ARTISTA.Galeria Totem-II
Canale.Venècia.

SUPPORT PAPER.Escola Taller
d'Art.Reus.(Catàleg)

COL.LECCIÓ TESTIMONI 1988-89."la
Caixa".Barcelona.(Catàleg)

XARXA CULTURAL.Perpignà.

- 1990 TUTTI FRUTTI.Crossing.Portogruaro.Itàlia.
STOCKHOLM ART FAIR.Edition
Hylteberga.Stockholm.
JULIET ART MAGAZINE.Galeria Diecidue.Milà
MOSTRA DE PINTURA
CONTEMPORÀNIA.Xarxa Cultural. Museu
Comarcal. Reus.
PAPIER EN QUESTION.Galerie Bernard
Davignon.París.
- 1991 38x50=50x38.Galeria Pèrgamon.Barcelona.
ARCO'91.Col.lecció Galeria René Metràs.Madrid.
Galeria Bernard Davignon.París.
GENÈRIC.(Descarga, Gil Granero, Albert
Gonzalo) Galeria Caramany.Girona.(Catàleg)
GRUPPO D'ESTATE.Galeria Totem-II Canale.
Venezia.
XII SALÓ D'ESTIU.Galeria Caramany.Girona.
CROISEMENT DE SIGNES.Galerie Bernard
Davignon. París.
GRAFICART.Quadrat Nou.Reials Drassanes.
Barcelona.
GRAFICART.Gràfica Quatre.Reials Drassanes.
Barcelona.
ART COLOGNE.Galeria Totem-II Canale.Colonia.

PRESENCIES DEL NOSTRE TEMPS. Galeria
René Metràs. Barcelona.

COLECCIO TESTIMONI. "la
Caixa". Barcelona. (Catàleg)

1992 PRESENCIES DEL NOSTRE TEMPS. Galeria
René Metràs. Barcelona.

XII SALO D'ESTIU, Galeria Caramany, Girona.

PAPERS AL CUB, Galeria Pèrgamon, Barcelona.

ART i TERRITORI, Pallars Jussà. (Catàleg)

KONSTHÖGSKOLAN MEJAN GALLERY,
Stockholm. (Catàleg)

HYUNDAI ART MUSEUM. Seúl. Corea del
Sud. (Catàleg)

COL·LECCIO TESTIMONI, "la Caixa", Barcelona.

ART i SANITAT, Hospital del Mar,
Barcelona. (Catàleg)

32x45=45x32, Galeria Pèrgamon, Barcelona.

BIBLIOGRAFIA PERSONAL

ANDRADE, Marie-Odile:

"Le silence a beaucoup à dire", Artension, Paris,
n°19

ARUS, Juan:

"Joan Descarga", Jano, Barcelona, n°943, 15-21-3-
1991, p.,124

BARBA, Carles:

"Joan Descarga", ABC, Barcelona, 17-3-1989

BORRÀS, Maria Lluïsa:

"Joan Descarga", La Vanguardia, Barcelona, 2-4-
1991

BLANCH, Teresa:

El PAIS, Barcelona, 28-6-1984

BRESSAN, Rossana:

Il Giornale dell'arte, Venezia, n°66, Abril 1989

BROLLO, Boris:

"Joan Descarga", Juliet, Trieste, n°32, 1987, p., 40

"Veleno di Joan Descarga", Juliet, Trieste, n°36,
1987, separata.

"Joan Descarga", Juliet, Trieste, n°39, 1987, p., 59

"Mostra dei Propilei", Il Popolo, 14-7-1987

CACCIATO, Toto:

"Barcelona artificiale", Juliet, Trieste, nº29, 1987, p.,51

CADENA, Josep Maria:

"Suave piel de plomo en la obra de Descarga", el Periodico, Barcelona, 24-3-1989

"Joan Descarga", el Periódico, Barcelona, 23-6-1992

"Papers al cub", el Periódico, Barcelona, 7-7-1992

"Olímpicos del arte (4)", el Periódico, Barcelona,

CARBONELL, Francesc:

Los Sitios, Girona, 20-9-1981

CASADO, Luis:

"Emoción", El País, Barcelona, 13-4-1991

"La sagesse de l'attente", Catàleg Archives de la memoire, Galerie Bernard-Davignon, París.

Catàleg Joan Descarga, Art Barcelona, Olimpiada Cultural, Galeria René Metras, Barcelona, 1992

COMBALIA, Victoria:

EL PAIS, bARCELONA, 23-5-1986

CRISAFULLI, Fabrizio:

"L'altro Turismo", La Sicilia, 25-7-87

DAL POS, Michelangelo:

"Totalità del silenzio", Propilei, Lo Spazio Edizioni, 1987, p.,21

ESTEVEZ, Isidre:

"Joan Descarga, l'ebullició de l'artista que l'èxit ha sorprès", Diari de Barcelona, Barcelona, 22-4-1989

FALGÀS, Jordi:

El Punt, Girona, 3-5-1991

FONTRODONA, Oscar:

"Joan Descarga: Pinto la trama que da solidez y orden a las cosas", ABC, Barcelona, 7-3-1991

"Joan Descarga", ABC, Barcelona, 19-4-1989

"Joan Descarga", ABC, Barcelona, 19-4-1990

GIL, Rosa:

"Pintar com pensar", Catàleg Genèric, Galeria Caramany, Girona.1991

Diari de Girona, Girona, 5-5-1991

GILLY, Claire:

"Archives de la mémoire", Regart, Paris, n°3, p.,8

GOBBO, Ortensia:

"Barcelona artificiale", Juliet, Trieste, n°34, 1987, p.,53

GUASCH, Anna:

"Intensitat expressiva i bona tècnica", Diari de Barcelona, Barcelona, 2-4-1989

GUSTÀ, Montserrat:

"Antigues ofrenes a la galeria René Metras", Avui, Barcelona, 11-3-1989

MASSOT, Josep:

"Trece exposiciones simultáneas muestran una selección del arte de hoy en Cataluña", La Vanguardia, Barcelona, 11-6-1992

MENEGUZZO, Gio Batta:

"Dalla Catalogna fino a Concordia", La Nuova di 31-10-1986

"Divan del tamarit", Juliet, Trieste, n°30, 1987, p.,50

MIRALLES, Francesc:

"Joan Descarga, una pintura reflexiva y culta", La Vanguardia, Barcelona, 8-4-1989

La Vanguardia, Barcelona, 30-6-1992

NAVARRO ARISA, Juan José:

"VISIONES ORIGINALES", Festival Olímpic de les Arts, Guia del ocio, Barcelona, 7-1992

"Maratón de arte en Barcelona", EL PAIS, Barcelona, 12-6-1992

NOVELLO, Laura:

"Propilei", Il Gazzettino, 22-07-1987

"Propilei come spazialità di confronto", Arte, Ed. Mondadori, juliol, 1987, p.,21

"Juliet e gli artisti", Il Gazzettino, 5-5-1987

"Descarga, Asuncion", Il Gazzettino, 7-4-1987

OLIVER, Conxita:

"L'incís creatiu de Joan Descarga", Avui, Barcelona, 13-3-1991

"Els clímes pictòrics de Joan Descarga", AVUI, 8-7-1992

PARCERISAS, Pilar:

AVUI, Barcelona, 28-6-1984

PAREDES, Tomás:

"Cataluña, una ancha perspectiva", El punto de las artes, Arco'92, Madrid, 14/20-2-1992

PENZO, Annunziata:

"Un'interessante proposta artistica a Muggia", Messaggero Veneto, 29-8-87

PERERA, Marga:

"Prisionero de la pintura", El Independiente,
Madrid, 22-4-1991

"Nocturn", Catàleg Galeria Caramany, Girona, 1992

PÉREZ, Luis Francisco:

"Pell de plom", Catàleg Galeria René Metras,
Barcelona, 1989

PÉREZ-GUERRA, José:

"Calor y color en la obra de cuatro creadores de
hoy", 5 DIAS, Madrid, 2-7-1985

PORTELL, Susanna:

Pèrgamon, El Observador, Barcelona, 27-7-1992

POY, Carles:

"Piel de plomo", Arteguia, Barcelona, n°46, p.p.,27-
30

QUERALT, Rosa:

El Pais, Barcelona, 2-9-1984

ROSÉS, Assumpta:

"Suport Paper", Edicions Tascó, Reus, 1990

"Soporte-Papel", ART, 0190, Barcelona, n°22,
gener, 1990

SUNYOL, Joan:

El 9 NOU, Vic, 12-2-1982

El 9 NOU, Vic, 31-3-1983

VELEZ, Pilar:

AVUI, Barcelona, 30-5-1982

VIDAL, Jaume:

"Quince artistas toman la ciudad", El Observador,
11-6-1992

Joan Descarga, El Observador, Barcelona, 6-7-1992

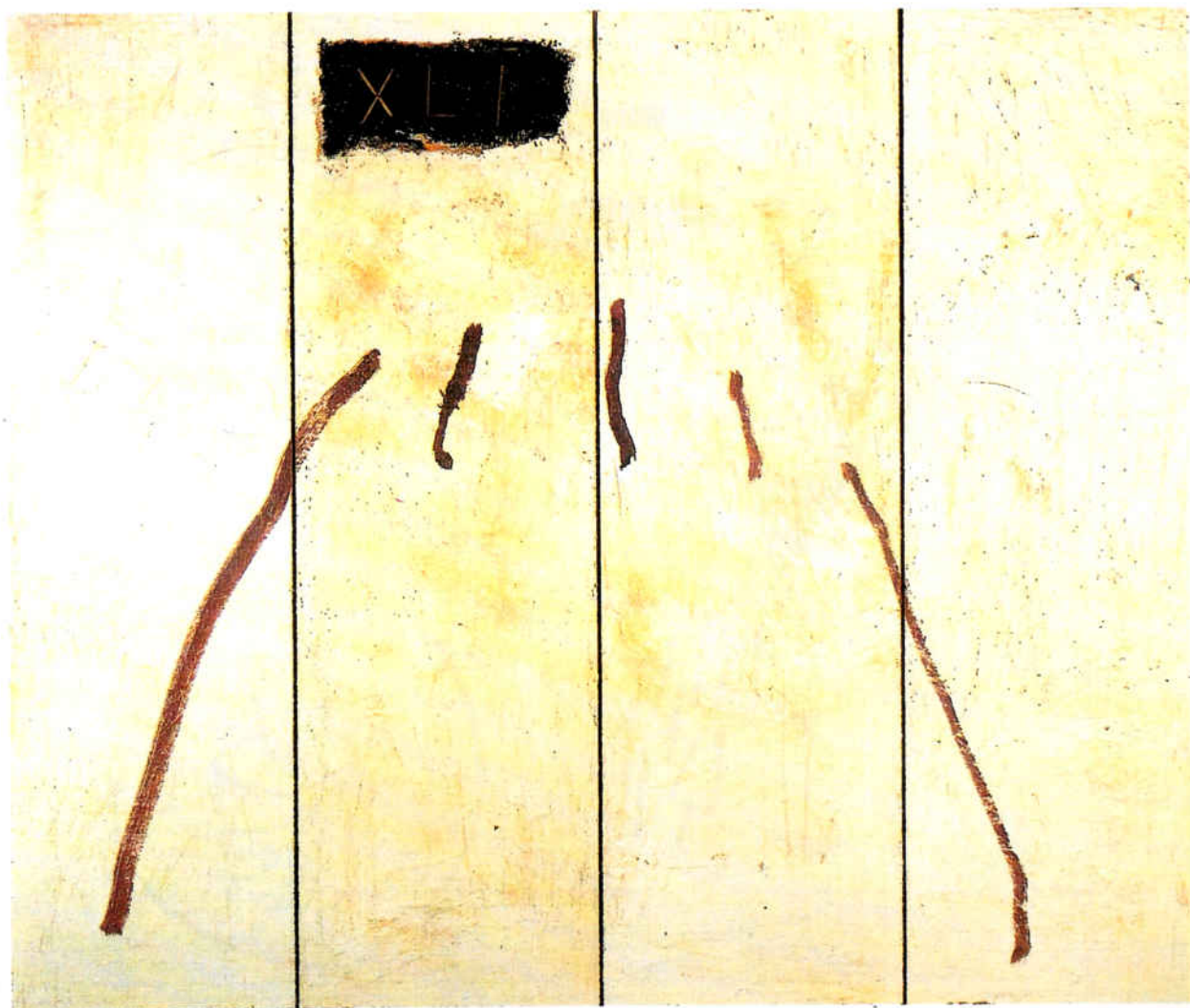
"El territori de l'art", El Observador, Barcelona,
25-10-1992

CATALEGS PERSONALS I COL·LECTIUS

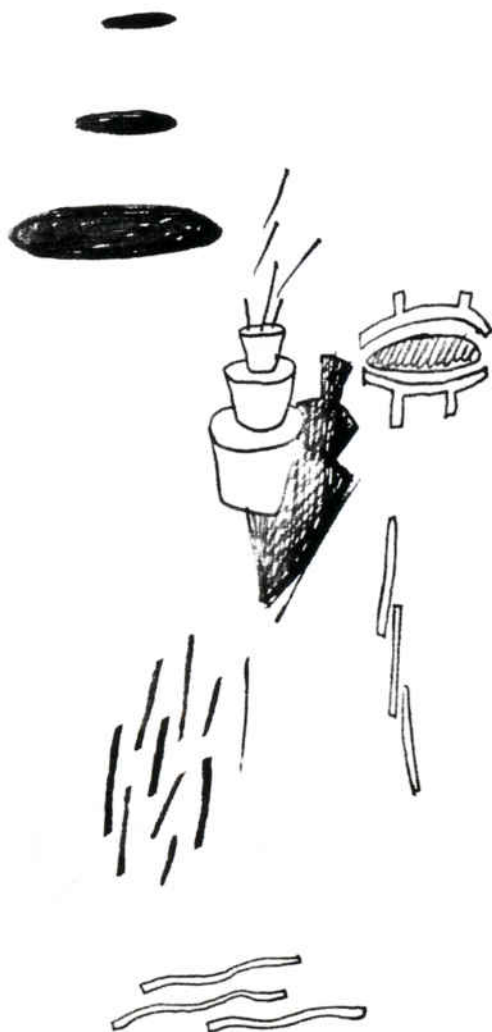
- 1984 "MOSTRA D'ART CONTEMPORÀNI CATALÀ", Col·lectiu d'artistes de Sant Cugat.
- 1985 "ART CATALÀ CONTEMPORÀNI" (1970-1985), Xarxa Cultural.
- 1986 "JOAN DESCARGA", Excma. Diputació Provincial de Córdoba, Córdoba. Text de Luis Francisco Pérez, "La percepción de las relaciones".
- "BARCELONA ARTIFICIAL", (Josep Asunción, Pep Camps, Joan Descarga, Joan Rom, Aureli Ruiz, Francesc Vidal) Ed. Museu Casabianca, Malo, Italia, textos de Giobatta Meneguzzo i Boris Brollo.
- 1987 "PROPILEI", Lo Spazio Edizioni, Nàpols, 1987, textos de Giorgio Agamben, Boris Brollo, Domenico Antonio Cardone, Michelangelo Dal Pos, Günter Grass, i Giobatta Meneguzzo.
- 1989 "JOAN DESCARGA. PELL DE PLOM", Galeria René Metras, Barcelona, text de Luis Francisco Pérez.
- "PROVA DE FOC. CERÀMIQUES D'ARTISTA", Galeria Fernando Alcolea, Barcelona. Textes de Dolors Giral i Natacha Seseña.

- 1990 "JOAN DESCARGA", Galeria Kaixú, Vilafranca, text de Jean-Pierre Guillemot.
- "SUPORT PAPER", (Joan Bennassar, Joan Descarga, Albert Gonzalo, Albert Macaya, Aureli Ruiz, Gerard Sala, Francesc Vidal) Escola taller d'Art Excma. Diputació de Tarragona, Reus, text d'Assumpta Rossés.
- "JOAN DESCARGA. ARCHIVES DE LA MÉMOIRE", Galerie Bernard-Davignon, Paris, text de Luis Casado."La sagesse de l'attente".
- 1991 "JOAN DESCARGA", Galeria René Metras, Barcelona, text de Joan Descarga.
- "JOAN DESCARGA. PARÉNTESI", Galeria Pèrgamon, Barcelona, text de Francesc Miralles "Al resguard de la mirada".
- "GENÈRIC. Joan Descarga, Gil Granero, Albert Gonzalo", Galeria Caramany, Girona, text de Rosa Gil "Pintar com pensar".
- COL·LECCIO TESTIMONI. "la Caixa", Barcelona.
- 1992 KONSTHÖGSKOLAN MEJAN GALLERY. Stockholm.
- 1992 "ART BARCELONA. JOAN DESCARGA", Galeria René Metras, Olimpíada Cultural, Barcelona, text de Luís Casado.
- HYUNDAI ART MUSEUM. Seúl. Corea del Sud.
- "JOAN DESCARGA. NOCTURN", Galeria Caramany, Girona, text de Marga Perera.
- "JOAN DESCARGA. 10 AUTORETRATS". Antoni Valero/Gràfics, Gràficart, Reials Drassanes, Barcelona.

IL·LUSTRACIONS

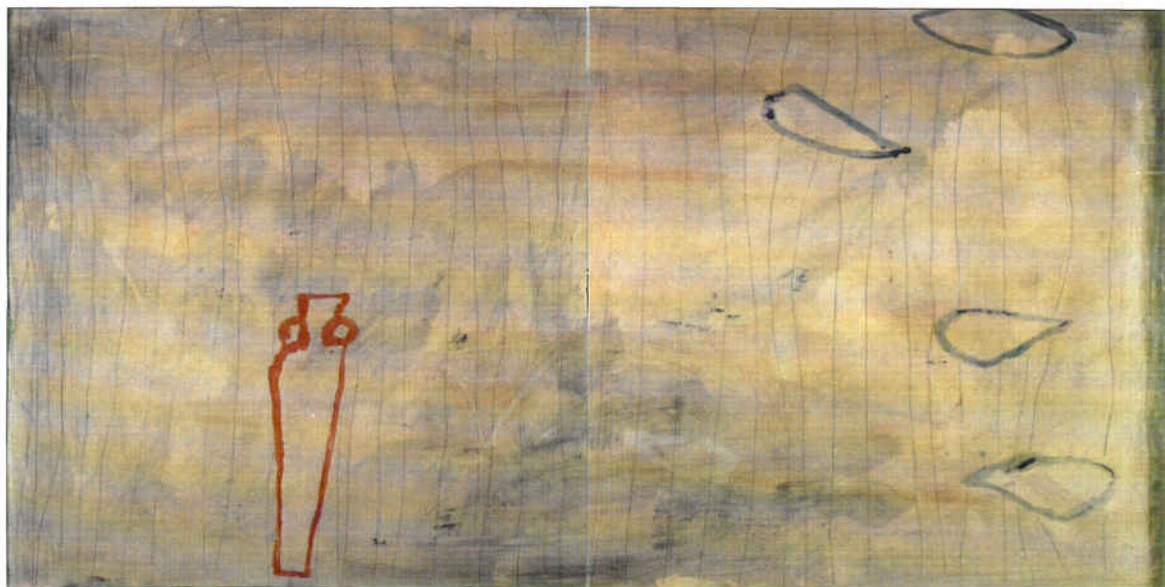


VOLCÀ XLI
1988/89
170x201 cm. (4 peces)
oli, llautó i quitrà sobre fusta





GRAN VENT
1988/89
110x160 cm.
oli i col.lage sobre fusta

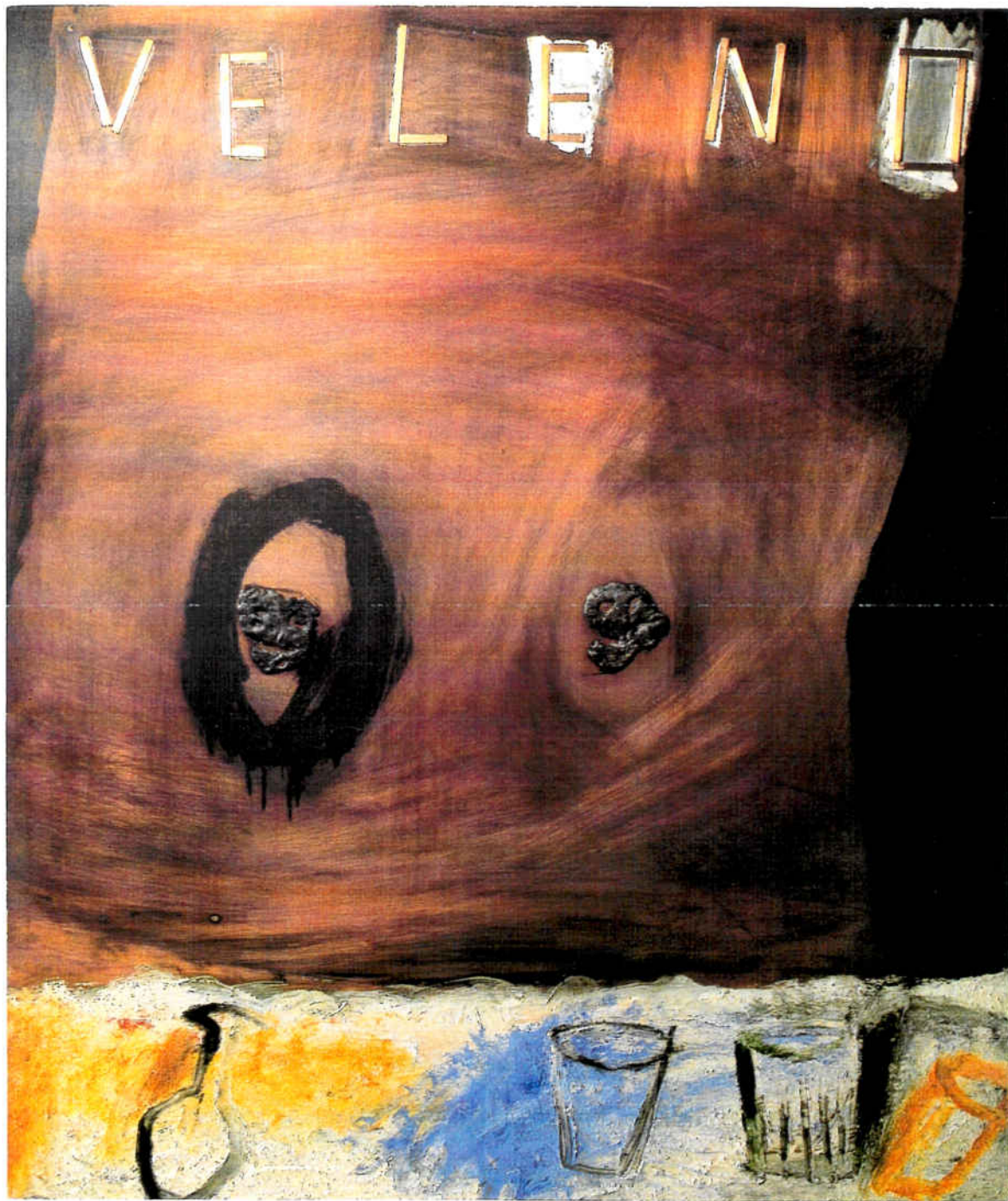


MUSICA i VIRTUD o GRAN CORTINA VERDA

1989

122x244 cm. (diptic)

oli sobre fusta



VELENO
1989
100x100 cm.
oli i llautó sobre coure



CAVE CÁNEM C A N
 A C M C A N
 V E C A N E R C A V E
 E N A C
 M C A V
 E N A C

CAN
CER

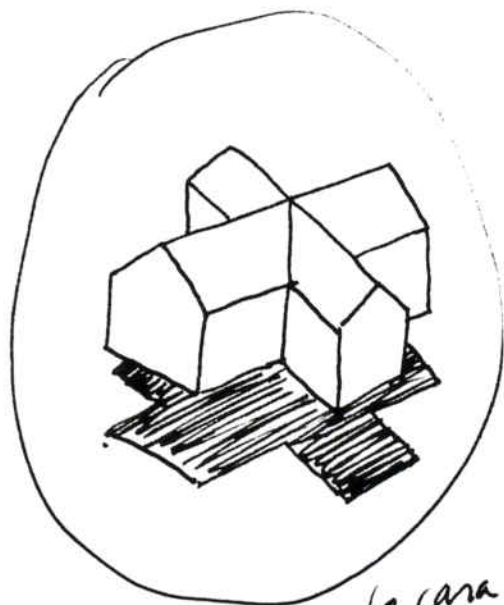
CAN
CER
VER



Es fossos no menfex falls
de col. MAI.

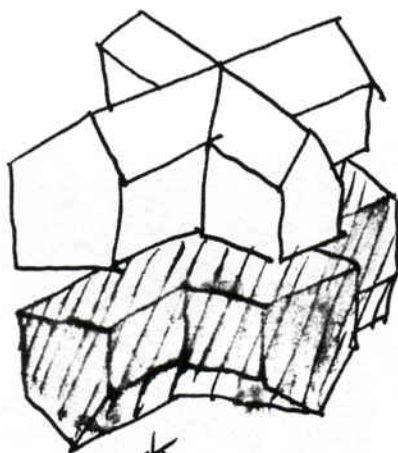


CANCERVERO/BLACK DOG
1989
Ø 60 cm.
coure i oli sobre plom

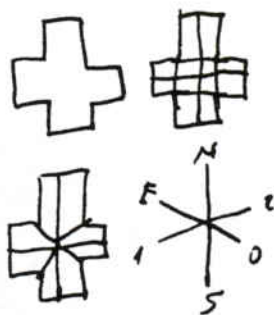


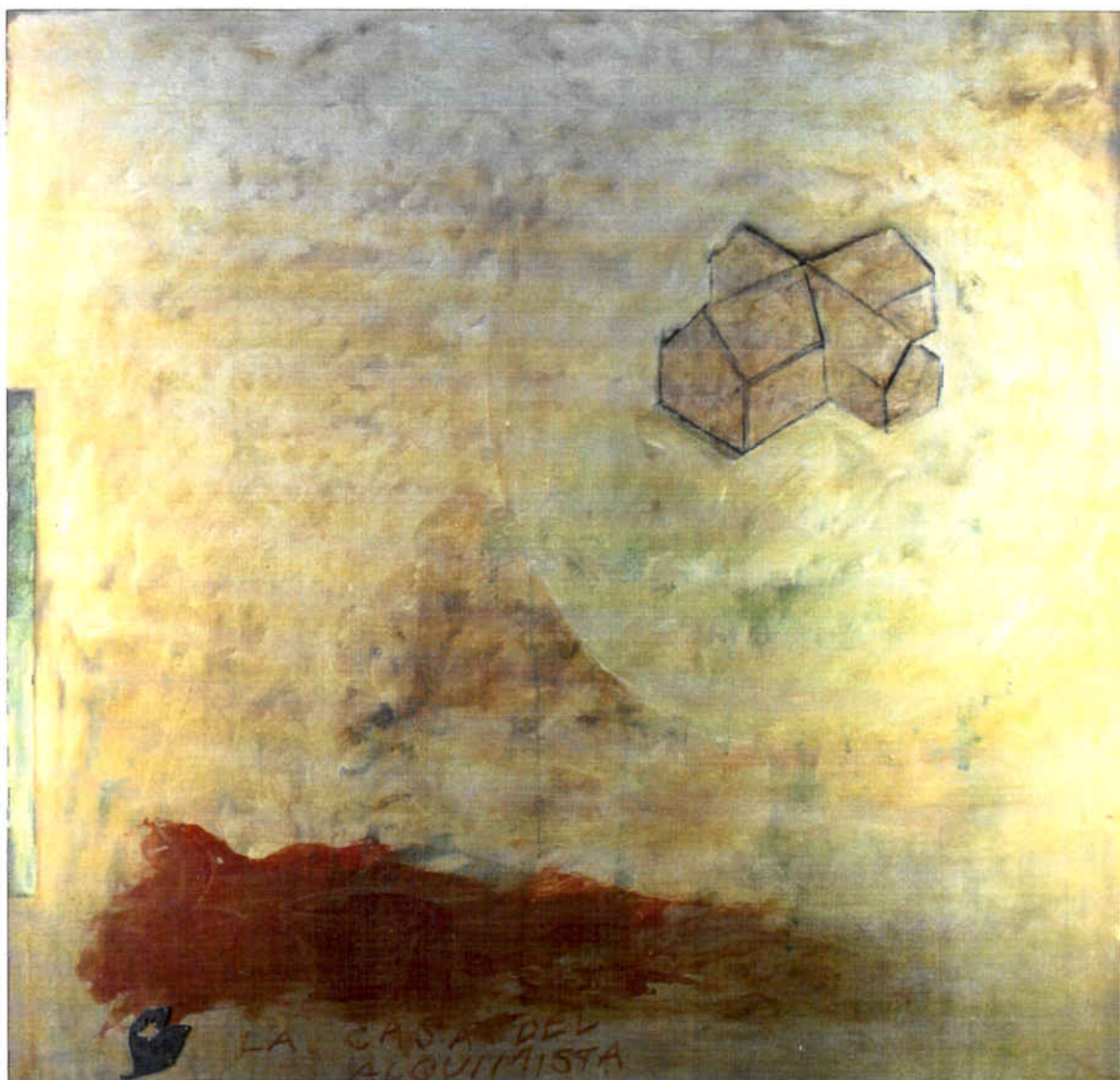
levitau

la cara de l'alquieista



seux ports





LA CASA DE L'ALQUIMISTA

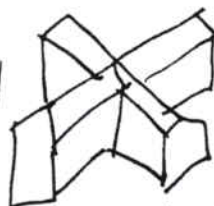
1989

121x121 cm.

oli i plom sobre fusta



CRONOS
tempus fugit

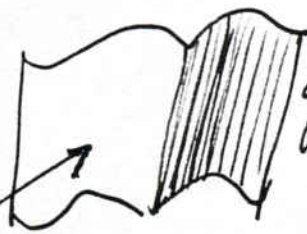


a 4 vents.

descripció temporal



tempus alquimic
rellotje alquimic



anotacions
botàniques

MACERACIÓ → fruits

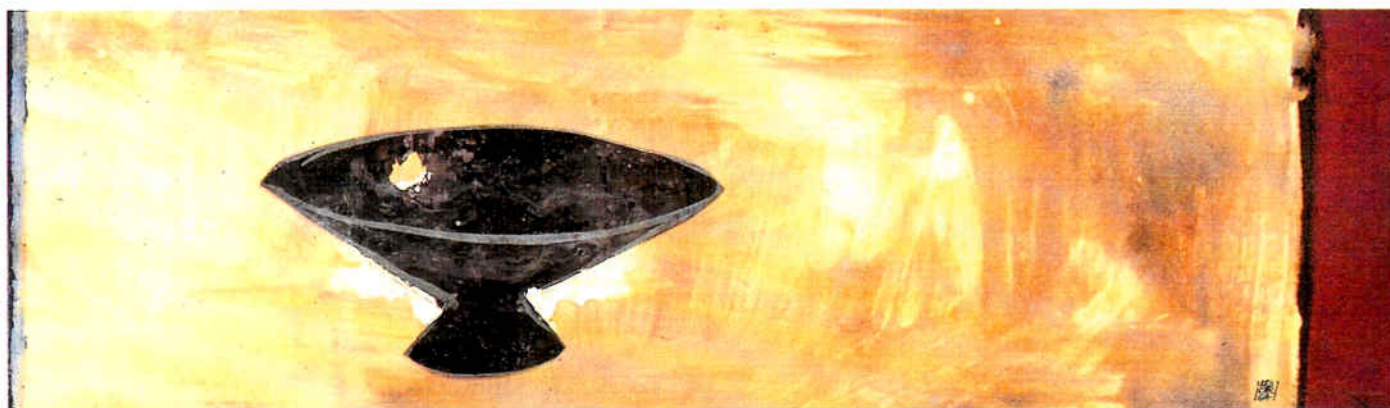




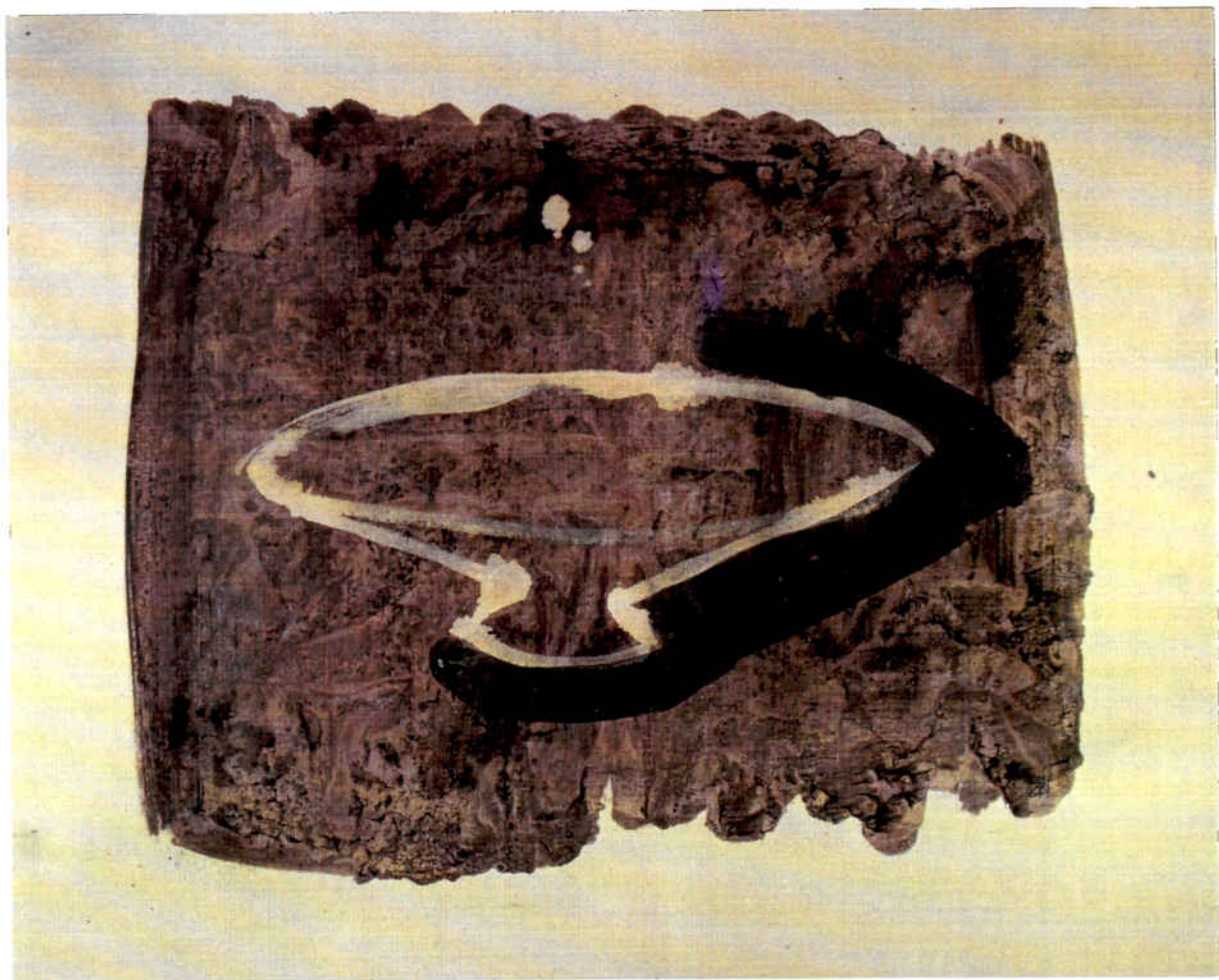
EL LLIBRE
 1989
 121x121 cm.
 oli sobre fusta



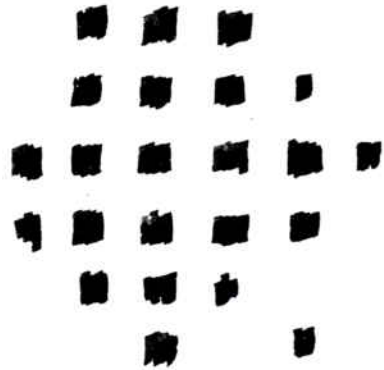
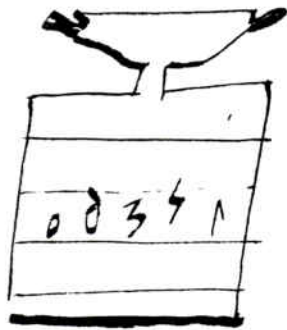
st
1989
25x40 cm.
paper i plom sobre coure

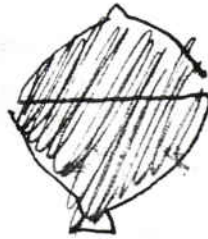
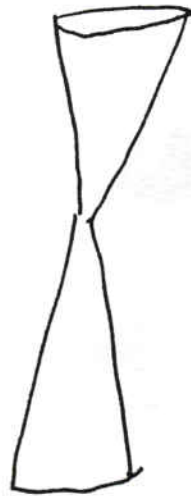


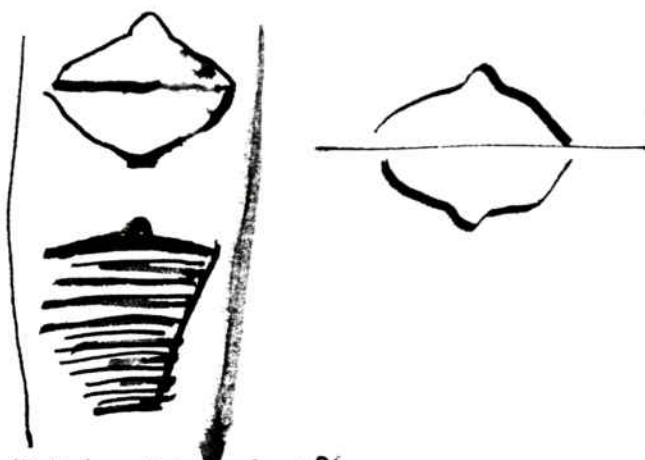
CERIMONIA
1989
25x85,5 cm.
oli i plom sobre fusta



OFRENA
1989
50x71 cm.
oli sobre paper







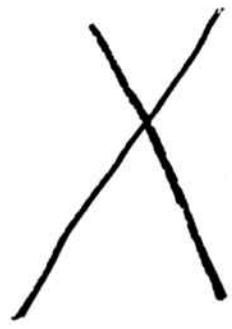
CENDRES DEL TEMPS

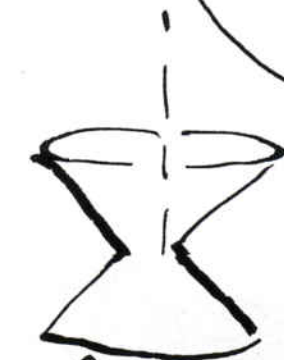
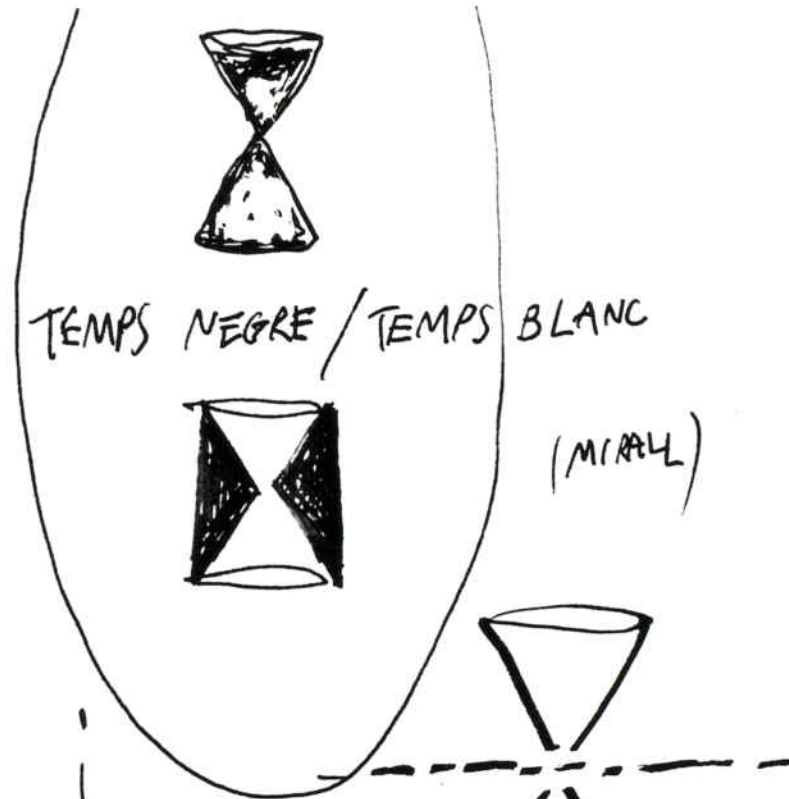


TEMPS CERO



TEMPS TRENCAT
(NO TEMPS)





rebotge sorra / mirall del temps.



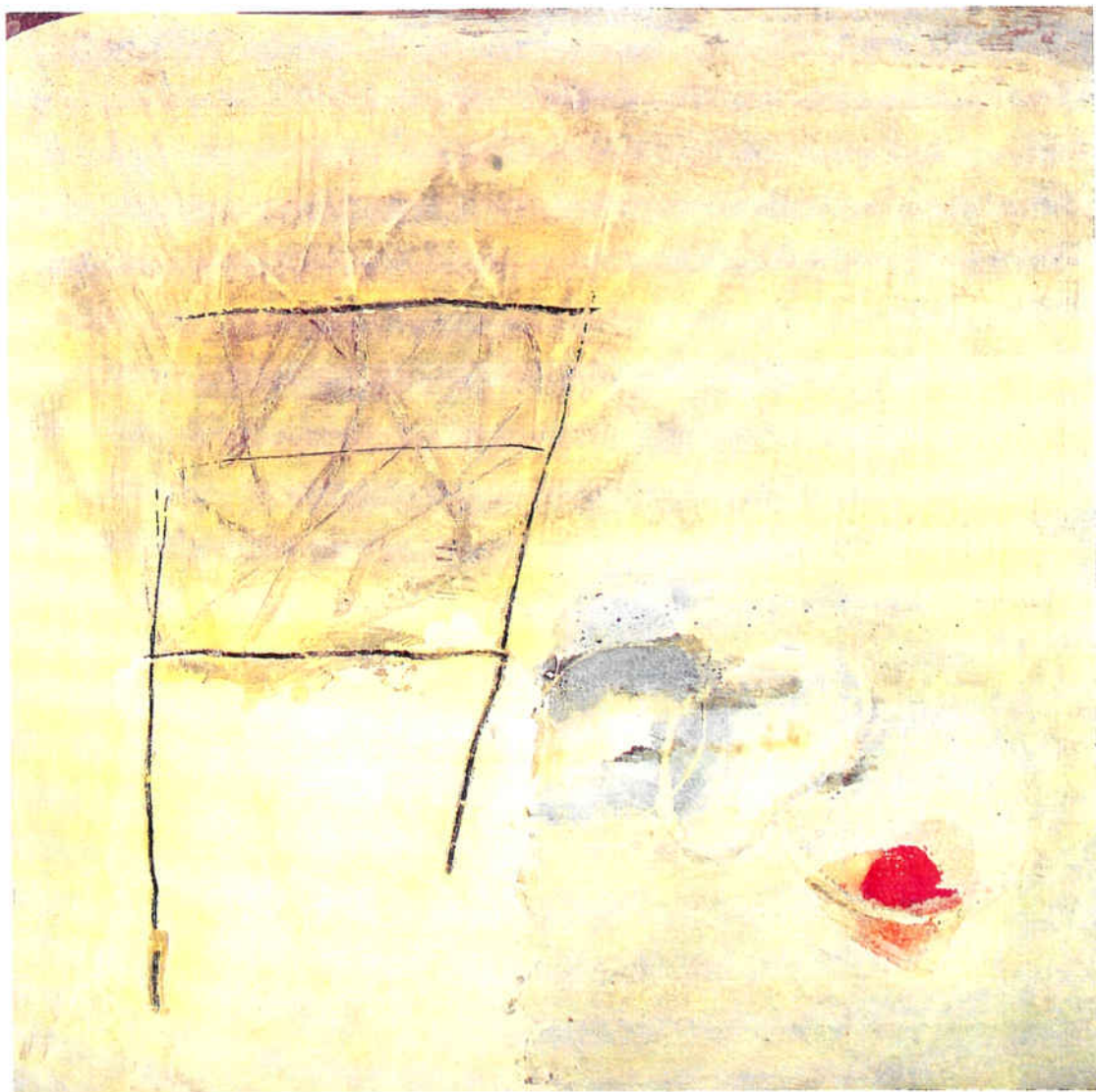
SORRA / CENDRA
SORRA DEL TEMPS

TEMPS MIRALL
TEMPS ÈS OR





CENDRES
1990
121x121 cm.
oli sobre fusta



INTERIOR
1990
60x60 cm.
oli sobre fusta

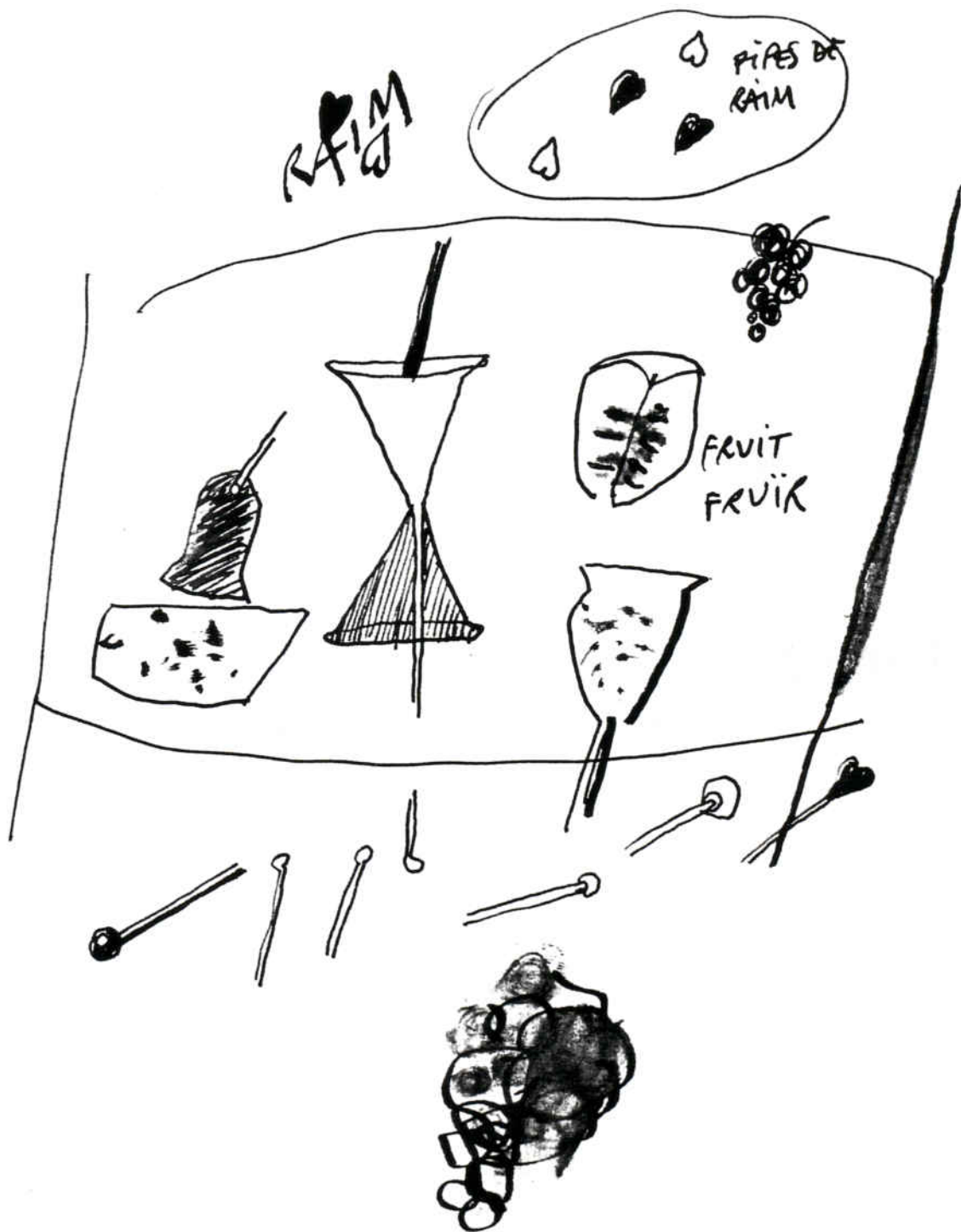


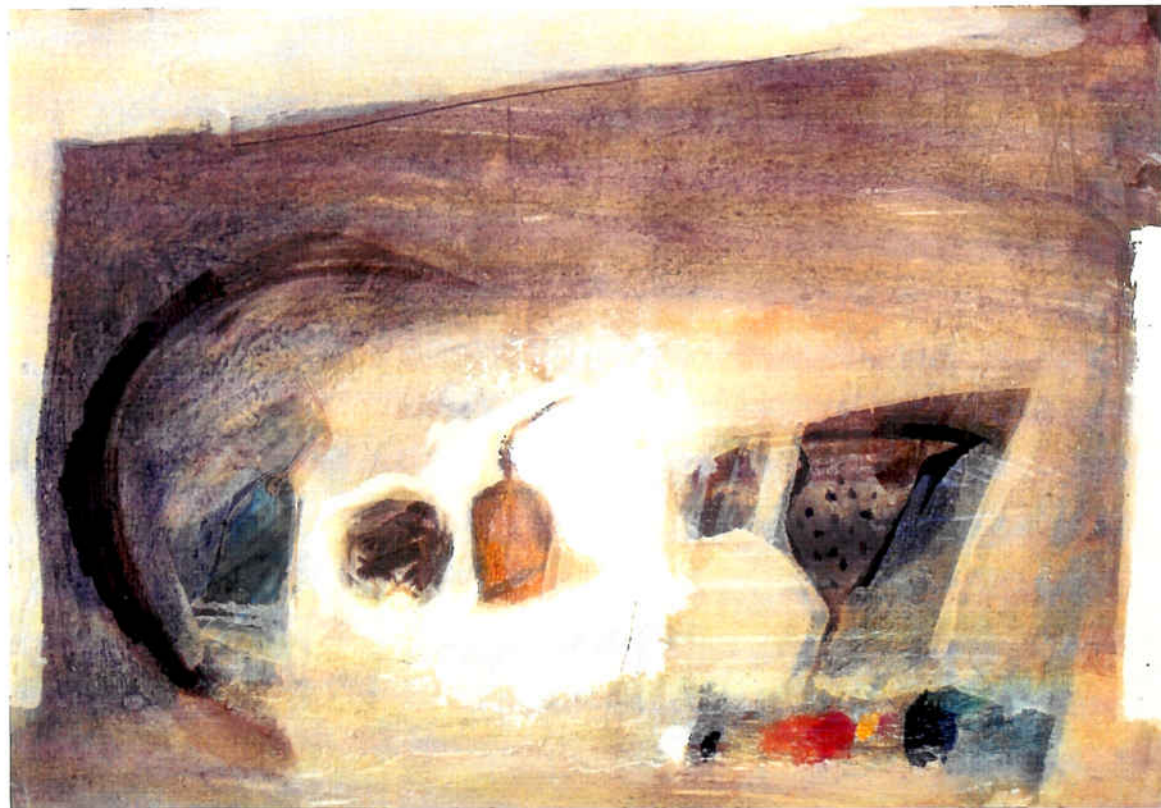
SIERPE

1990

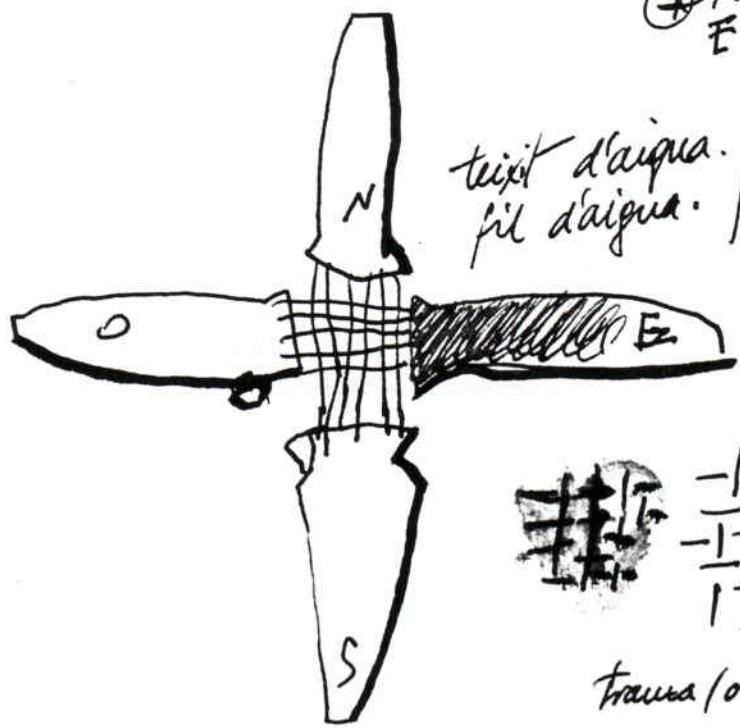
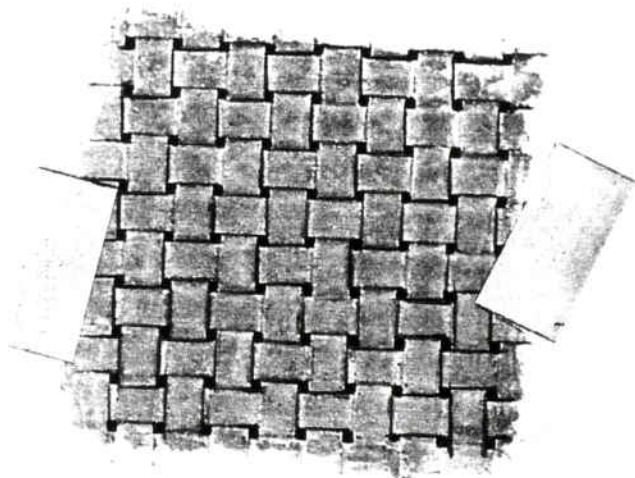
60x60 cm.

oli, papyrus i cera sobre fusta





LLAVORS
1991
70x100 cm.
oli sobre fusta



teixit d'aigua. / el fus
fil d'aigua.

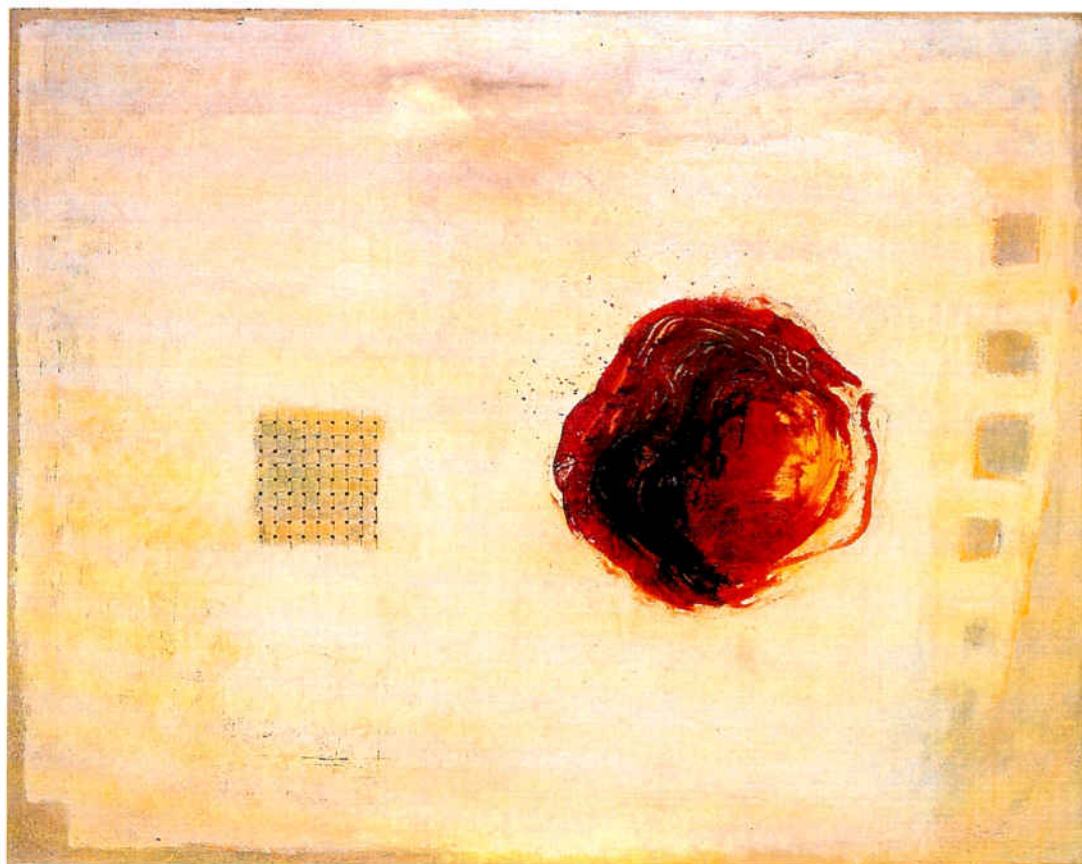


trausa / ordit

el fus.

⊕ moviment
constant (rotatori)



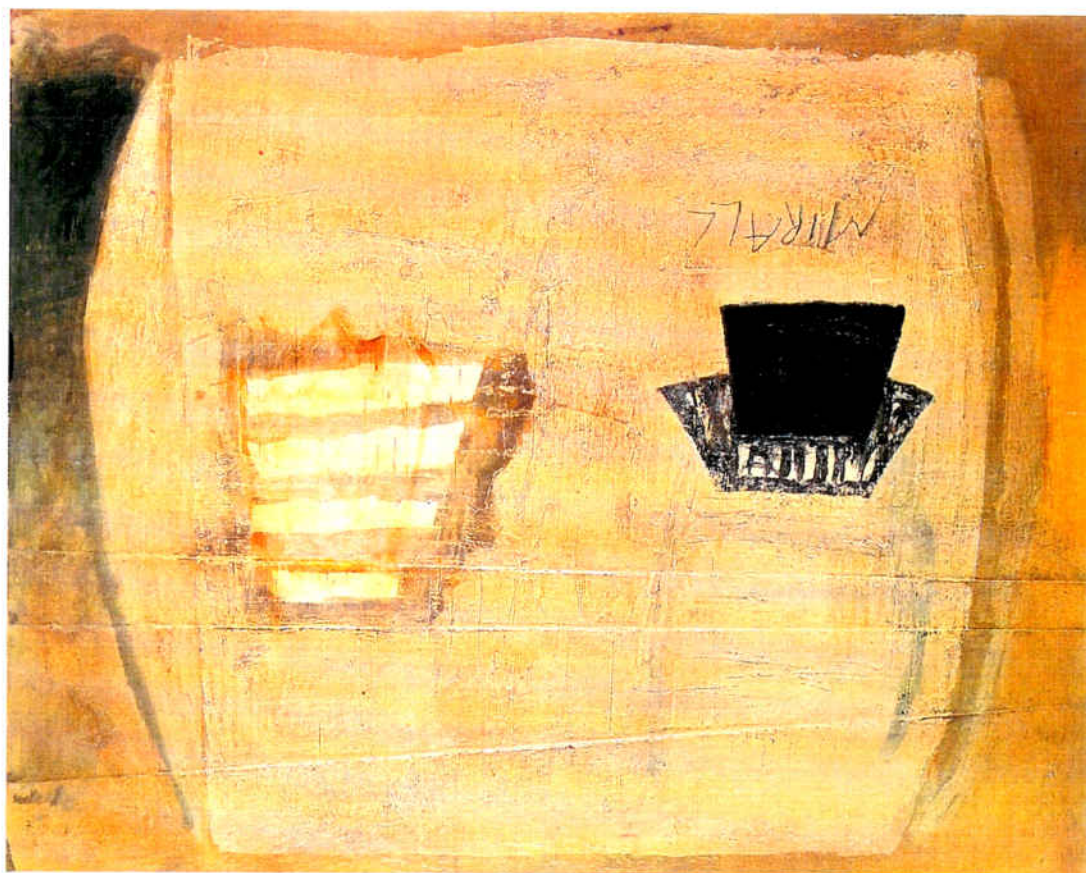


AUTORRETRAT COM A PRESONER

1990

121x152 cm.

oli i incisions sobre fusta



MIRALL/ st.
1990
121152 cm.
oli sobre fusta

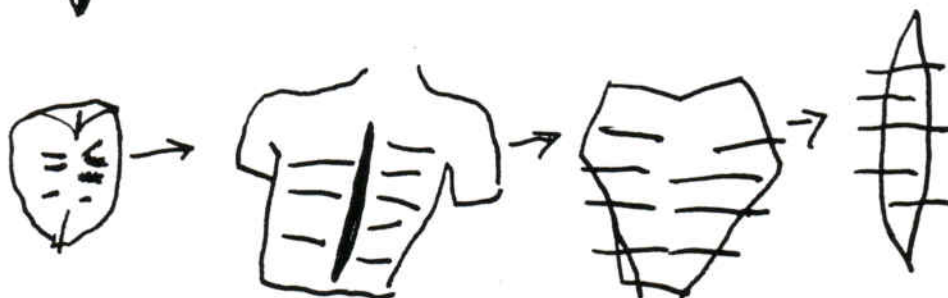
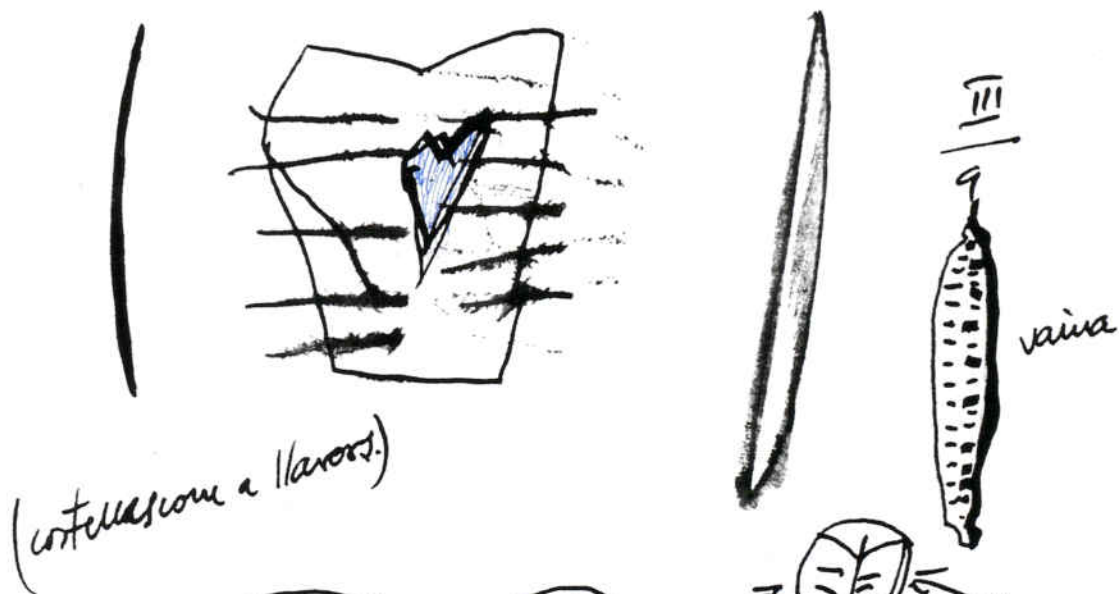


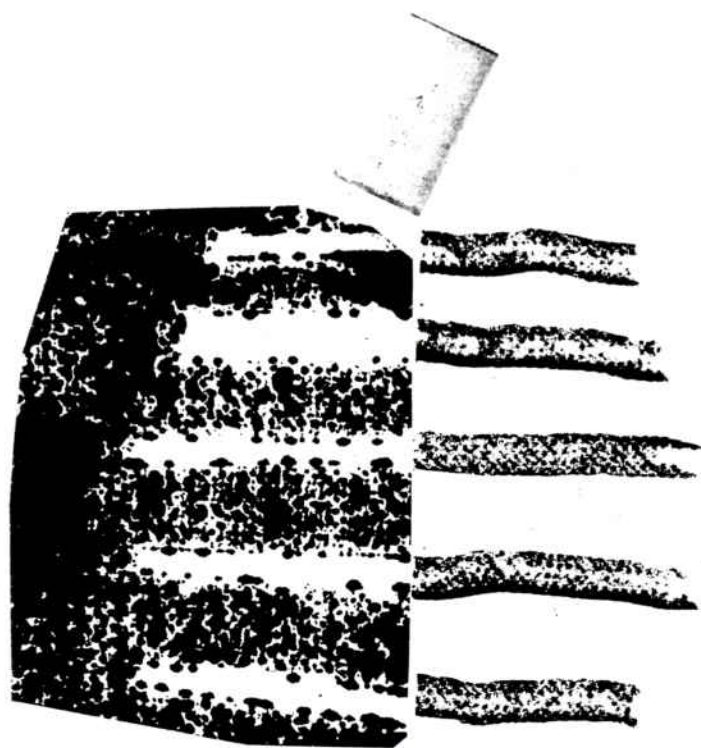
RADERA EL MIRALL

1990

60x121 cm.

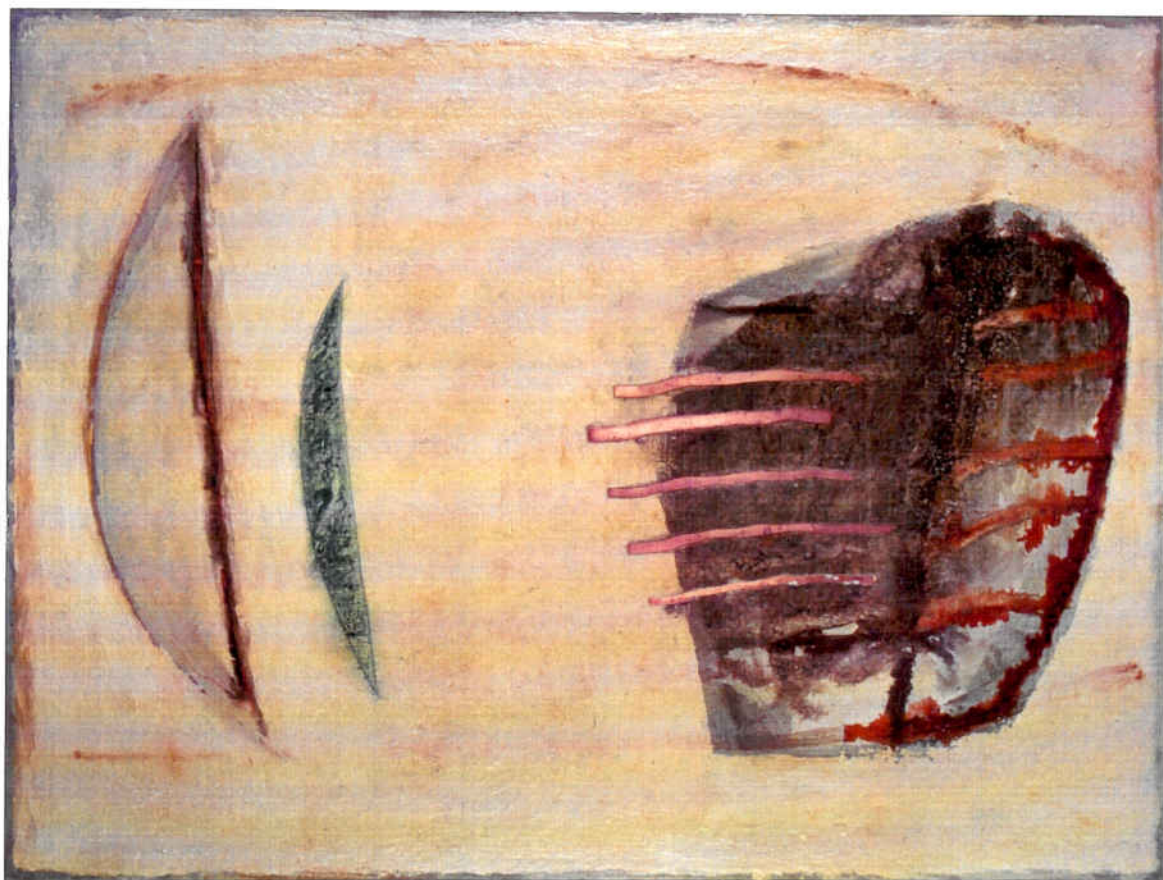
oli i plom sobre fusta



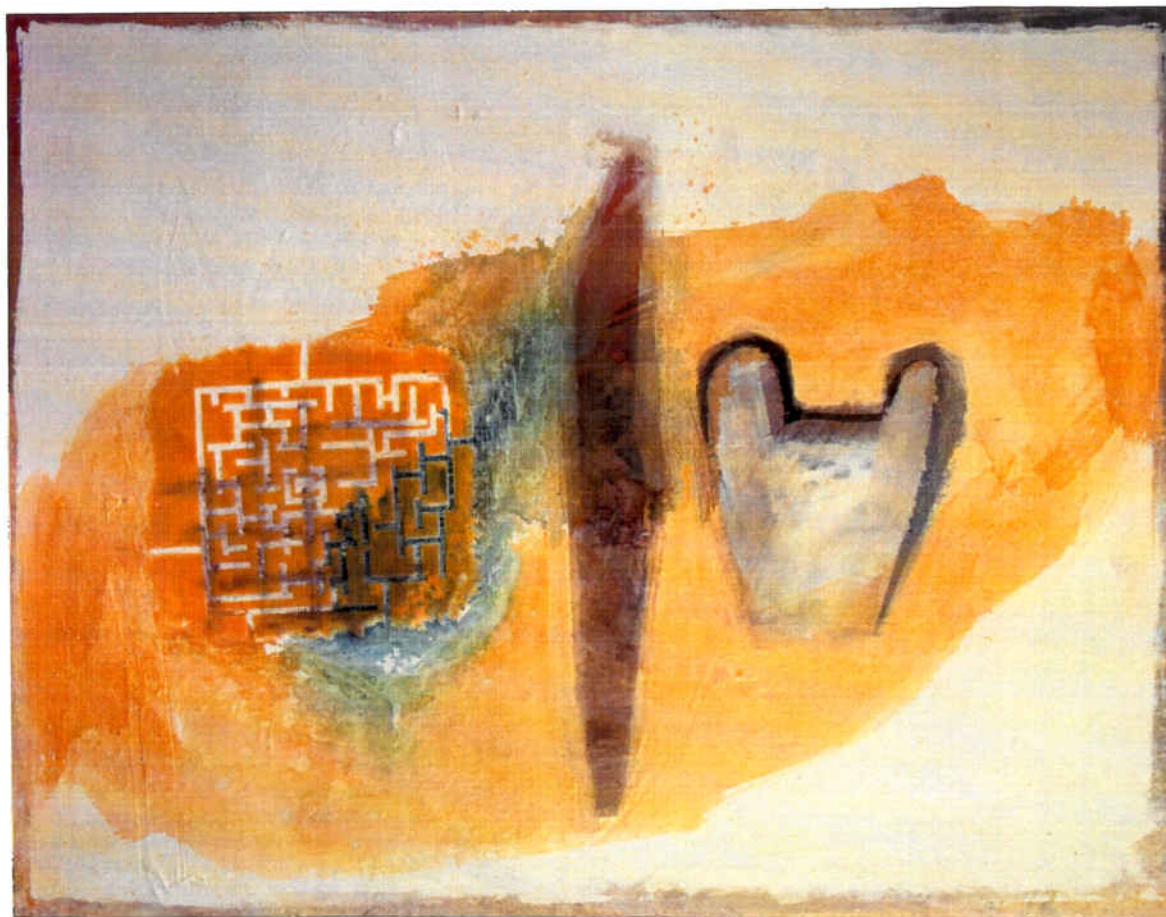


1 e 9 1





TORS/SELENE
1990-91
91x121 cm.
oli i coure sobre fusta



EL COR DEL LABERINT

1991

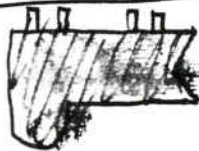
121x152 cm.

oli i cera sobre fusta



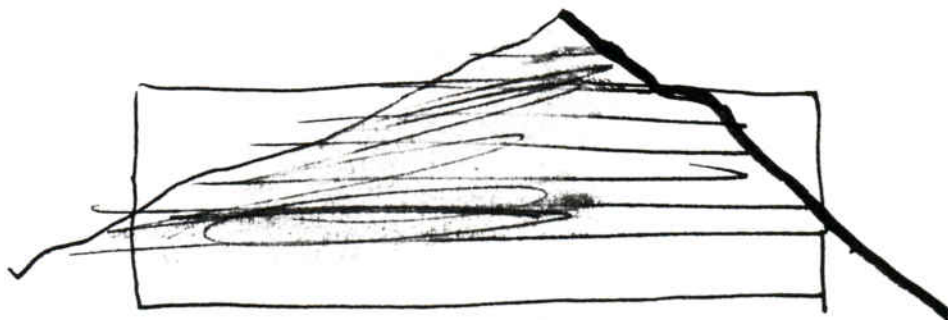
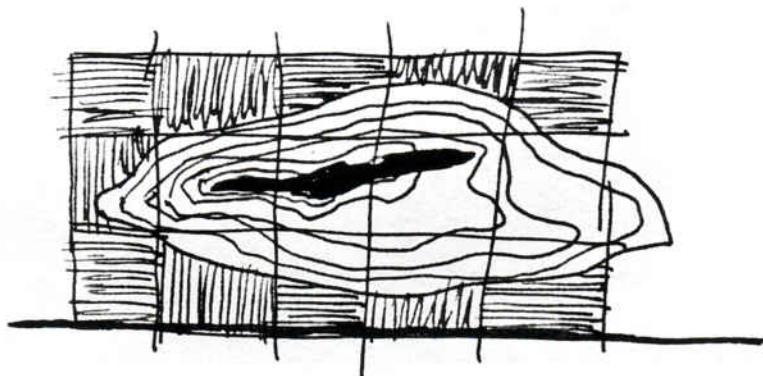
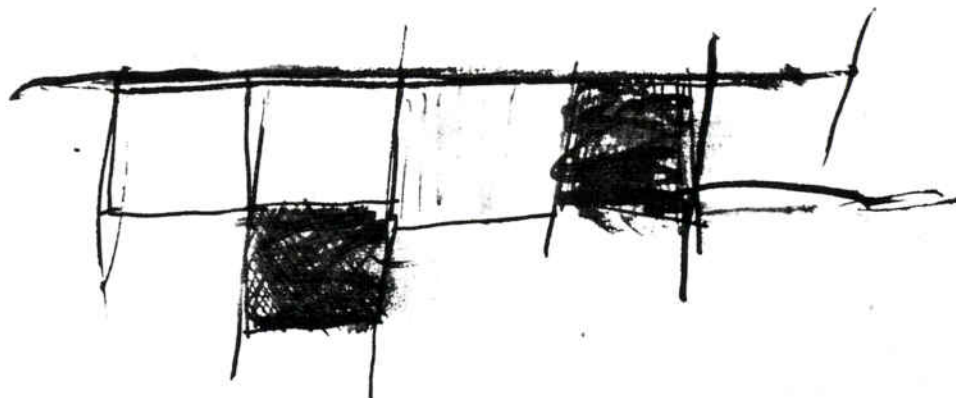
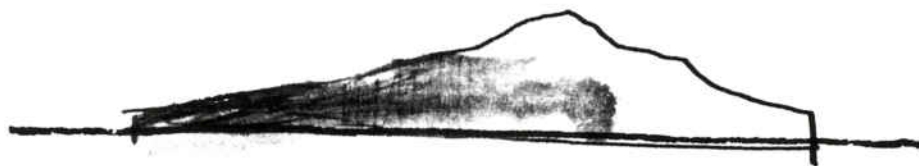
PIANO
DE CUA

COLLIN





MIRALL
1992
91x121 cm.
oli i cera sobre fusta



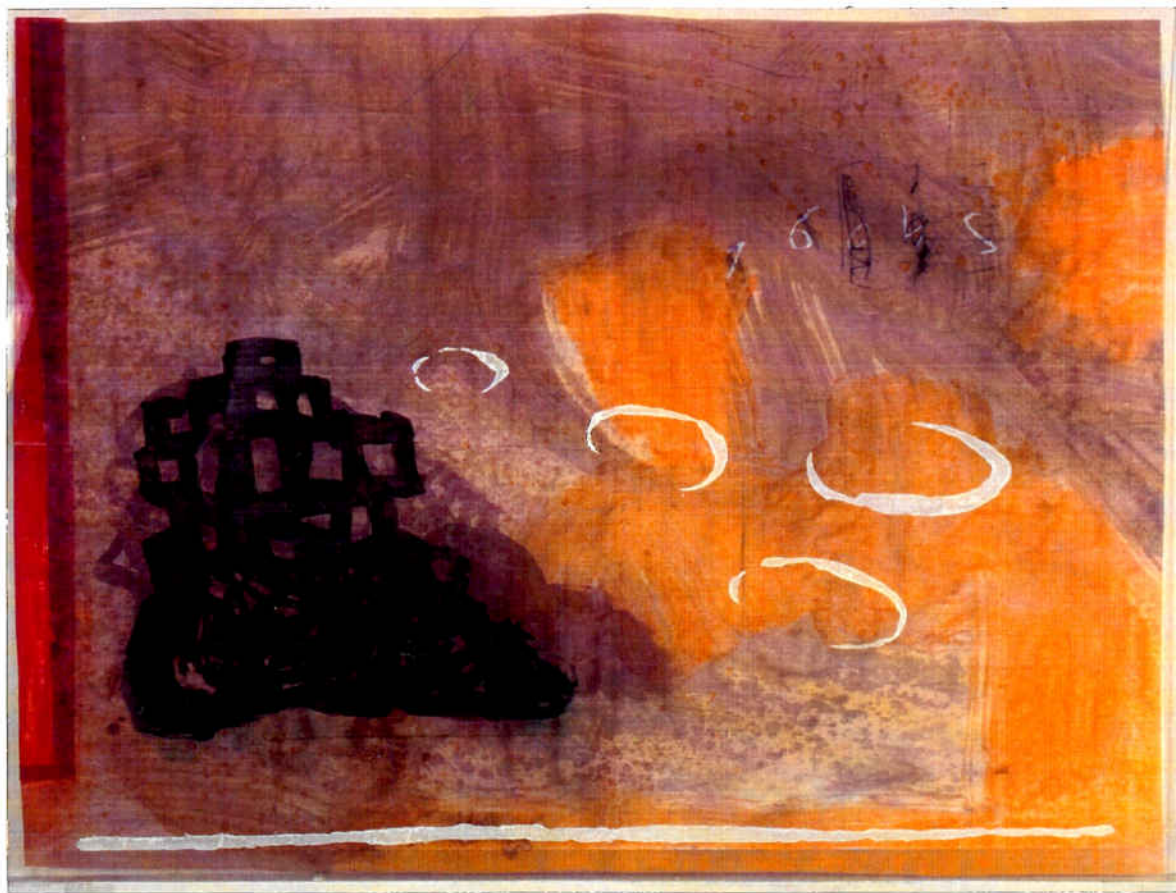


PLOM VEGETAL

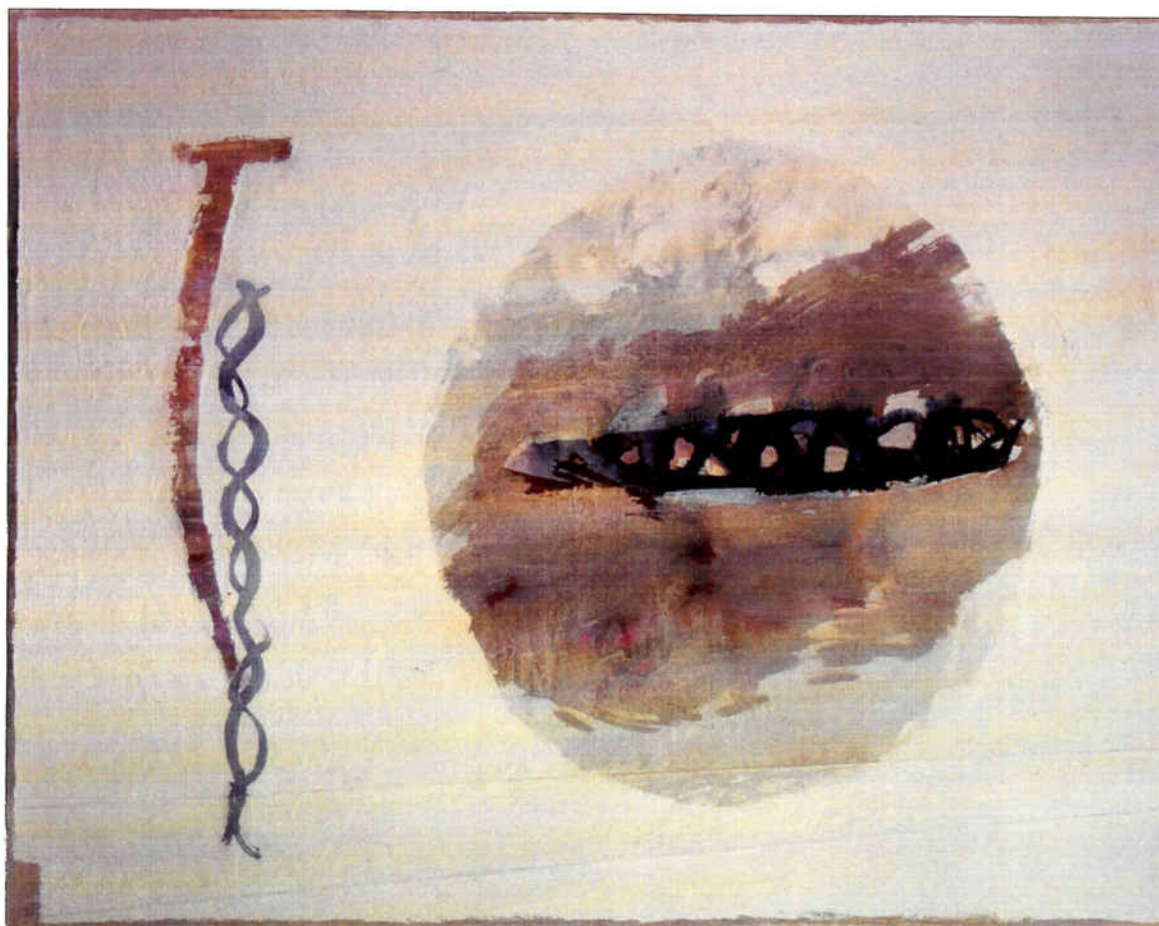
1992

121x152cm.

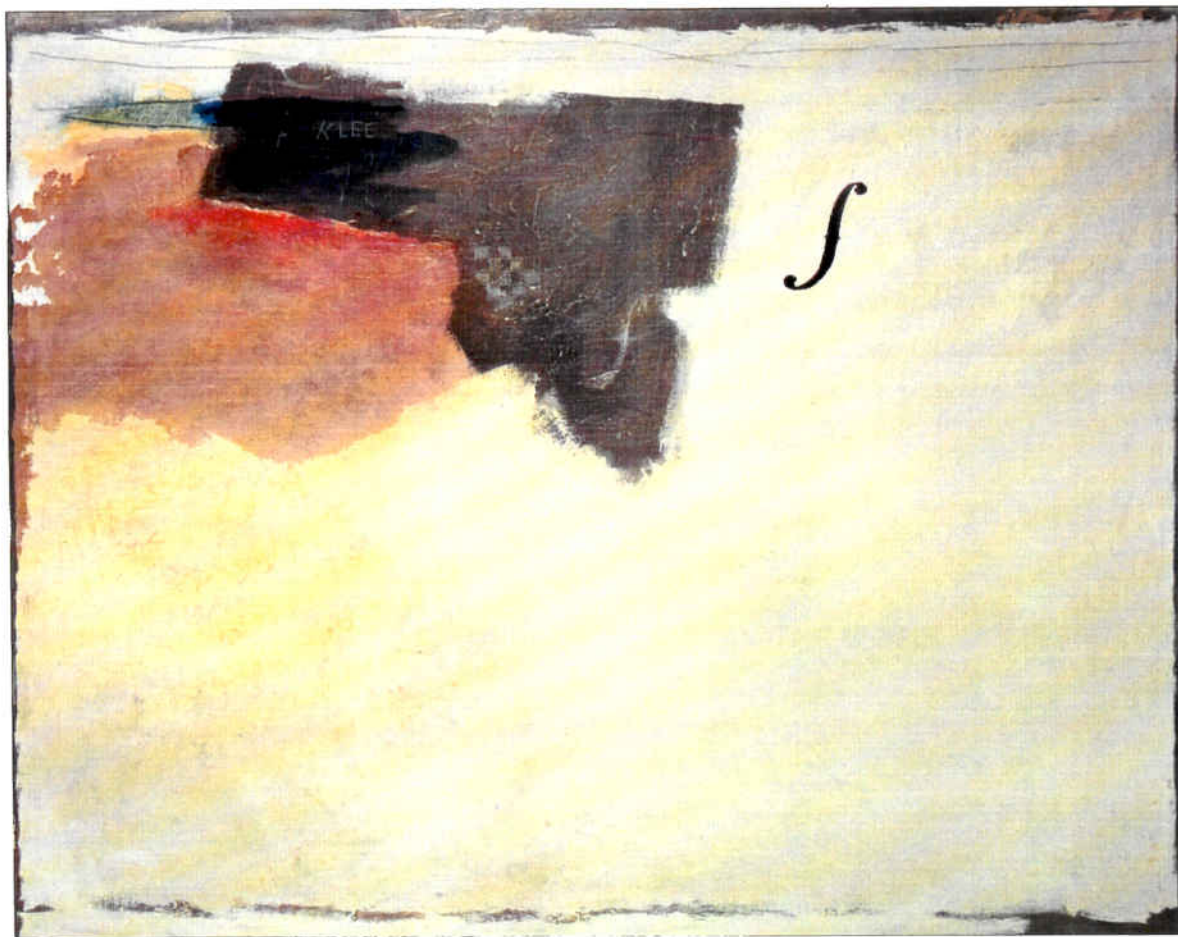
oli i plom sobre fusta



LABERINT
1992
90x120 cm.
mixta sobre paper i metacrilat



SINFONIA
1992
121x152 cm.
oli sobre fusta



A KLEE
1992
121x152 cm.
oli i perforació sobre fusta