

Reflexions a l'entorn de l'escultura

L'Espill, 9, Valencia, primavera 1981.

M'hauria agradat de no fer aquesta conferència; jo sempre preferesc una conversa entre companys, perquè, entre altres raons, jo no tinc gaires aptituds pedagògiques.

Què fer-hi? Vaig pensar que hauria de començar amb un recorregut per la història de l'escultura. D'aquest camí tan complex he tret algunes conclusions. D'alguna manera aquestes conclusions són, com sempre passa, justificacions de qui les fa. Són, m'atreviria a dir, com una part del meu treball. Aleshores, vaig determinar que això era el que us havia de contar. Així mateix dos pardals d'un tret. D'una banda us conte el que jo pense de l'escultura, i de l'altra, el pensament de la meua escultura.

Primerament caldria preguntar què vol dir *escultura*. Aquesta paraula comença a tenir vigència a partir del Renaixement, és a dir, podríem considerar-la com una paraula quasi moderna.

Malgrat tot, és evident que l'home de la prehistòria, fa escultures, però també és indubtable que no fa art, tal com avui s'entén la creació artística.

Pensem que fins i tot els grecs no consideren les arts plàstiques com a art *per se*; més aviat, el concepte d'art era molt ampli i comprenia moltes activitats, com podien ser la poesia, la música, les arts figuratives, els oficis i les ciències aplicades; i totes ho eren, en tant que resultat de la inspiració divina; una inspiració divina que no té res a veure amb la religió cristiana.

Els grecs diferenciaven entre arts imitatives i arts creatives. Les arts imitatives eren realitzades amb les mans; allò que avui diem art amb majúscules. D'aquí heretarem el concepte de la inferioritat de les arts lligades al treball manual, idea que quedarà molt clara i evident en el Barroc, com podem veure en la societat espanyola, on el treball es considerava plebeu i denigrant.

Plató deia que la bellesa absoluta sols es troba en les figures geomètriques, en els colors purs, en els sons purs. Però no en l'art. Aristòtil ens diu que la bellesa de la natura es superior sempre a la de l'art. Podríem preguntar-nos com, amb un panorama ideològic com aquest, va sorgir una escultura com la dels grecs.

L'escultura grega, tal com la interpretem encara avui, és un descobriment molt recent, del segle XVIII. Una escultura admirada, estudiada des de fora del seu entorn, d'una forma abstracta i idealitzada totalment, amb molt poca relació amb la seua funció dins la societat grega. Pensem, per un moment, en la matèria de l'escultura, el marbre blanc i pur, bàsic en imatge-concepte que avui tenim de l'escultura grega. Tanmateix, sabem que les escultures gregues eren policromades, pintades per semblar més naturals. Pintar sobre marbre blanc, quina heretgia!

Va ser a través de Roma, i no de Grècia, per on ens va arribar la imatge que avui reconeixem de l'escultura clàssica. Encara podíem afegir-hi alguna cosa més. És possible que sense el descobriment del ferro hom no hauria pogut fer escultures tan perfectes com les gregues, ja que les eines de bronze obligaven a treballar amb un punter que, amb cops molt forts, podia anar portant mosses, però deixant les superfícies molt desiguals i amb infinits punts produïts pels mateixos cops. És indubtable que el cisell de ferro va tenir una contribució important en l'acabat de les escultures.

Tot açò s'assenta sobre una societat sense mala consciència, fonamentada en una esclavitud real i acceptada —i no com el món modern, que està fonamentat en una esclavitud emancipada, però que depèn totalment del poder establert. Per això, aquells artistes grecs, que jo m'atreviria a qualificar de «sense cor», concentren tot el seu talent excepcional en l'ofici de tallar que els permet

d'arribar gairebé a la perfecció en la imitació del cos humà, perfecció que mai més, per diverses raons, no serà superada. Tanmateix, per a mi, la condició més important de l'escultura grega és la presa de l'espai en tota la seua dimensió, com tal vegada no tornarem a trobar fins als escultors actuals, encara que per altres motivacions. I també la intemporalitat, que es fa palesa en el mateix ésser de l'escultura grega, la seua manca de temps històric. Una escultura sense temàtica, sense compromisos. L'escultura total, forma i contingut en un sentit ideal.

Es per això que la presència de l'escultura grega a través de la història de l'art i de la història dels artistes estarà sempre present. Tant si hi som d'acord, com si no.

Després, amb la seua idealització per Occident l'escultura grega esdevindrà la «divina bellesa», la «noble simplicitat», la «serena grandesa».

En aquest moment, ja tenim un dels elements més importants que trobarem més sovint en la història de l'art. Unes vegades en diran classicisme, d'altres realisme, d'altres purisme, etc. L'altre element serà el mal anomenat expressionisme, que en altres èpoques es dirà barroc o romanticisme o també realisme..., tot dependrà del moment en què es plantege la polèmica. Un d'ells sembla fer el paper de culte i convencional; l'altre, el de bàrbar i revolucionari. Del que no hi ha dubte, és que tots dos contribuiran decisivament al desenvolupament de la història de l'art, i arribaran a copsar cotes molt altes de qualitat, sempre que els artistes que els representen tinguen la imaginació i la intel·ligència que els permeta fer grans obres. I tots dos seran, o no seran, revolucionaris, segons el moment històric.

Crec que aquesta dualitat és la contradicció teòrica més interessant de la modernitat davant la incapacitat d'arribar a allò que entendríem per l'obra completa: la unió de la forma i el contingut, una totalitat quasi impossible. Goethe en deia el seny i l'espontaneïtat plegats.

Per acabar amb els grecs, crec que s'escau de contar-vos una petita història que tinc «a mitges» amb el Joan Fuster.

Ja fa temps, jo vaig fer una escultura, que vaig titular *La mer toujours recommence*. Fuster, amb la seua sorneguera ironia, un dia em va contar el comentari del botànic Cavanilles, a les seues *Observaciones*, en una ocasió que venint de terra endins va veure, de lluny, «el espectáculo del mar, siempre interesante». Tots sabem què és el que el meu amic Fuster em volia fer veure. Però, ara a mi se m'hi acut una tercera contestació; seria la que donaria un artista grec davant la mar: «la mar és simplement la mar». Vull dir, tota la idealització de l'art grec és un invent de l'home modern.

Després vindran deu segles sense teoria de l'art, sense artistes. Amb la idea que tot ve de Déu, d'un sol Déu. Desapareix el naturalisme. En l'Edat Mitjana tot va quedar reduït a un concepte universalista de l'estil. Manuals iconogràfics o models a imitar. L'arquitectura preval sobre l'escultura i la pintura. És l'època de la gran influència de les idees de Sant Agustí; ell preferia la música i l'arquitectura, per la seua abstracció. El que es artificial es mes important que el que es natural, perquè ens ve de l'esperit, directament de Déu, i no com les coses naturals, que són la terra, la carn, el pecat. L'ornamentació i la llum passen al primer pla. L'escultura perd la seua autonomia per a esdevenir part de l'ornamentació. Per a un pintor, per exemple, allò més important era la barreja dels colors, saber fer colors. Per a un escultor, o millor dit, per a un picapedrer, que era l'ofici que feia aleshores, allò més important era aprendre a tallar la pedra, tant per als murs com per als ornaments. No calia dibuixar ni conèixer la naturalesa. Entre els picapedrers hi havia dues categories: avui en diríem peó i oficial. El que feia les pedres per als murs, era el peó, i el que feia els ornaments o figures, era l'oficial. No tenien cap taller propi i treballaven al costat de l'església. Alguns d'ells eren com nòmades. Durant uns anys treballaven en una obra i després eren contractats per treballar en una altra, i així es passaven la vida, de ciutat en ciutat. Sols tenien un client important: l'Església.

Però en aquesta anònima exaltació religiosa universalista, es va anar formant un valor desconegut fins aleshores: la llibertat creativa. L'abolició del concepte d'imitació de la naturalesa —és a dir, que no calia ajustar-se a un model de la realitat—, obrí un nou camí a l'artista, encara que només fos per arribar a Déu: la fantasia. Apareix la mística, la contemplació, l'èxtasi, valors que no tindran una vigència clara en el seu moment històric, però que restaran dins la cultura i tornaran a manifestar-se d'una forma molt més clara i evident a través de la història de l'art.

Amb aquesta situació cultural heretada, amb una aristocràcia poderosa i una burgesia que comença a fer-se notar dins del món del comerç i el capital, l'art comença a tenir nous clients. D'una banda, l'aristocràcia vol fer-se distingir, però, sobretot, vol diferenciar-se i distanciar-se ben clarament de la burgesia. De l'altra, la burgesia també comença a ser un client important i vol semblar-se a la classe dominant: l'aristocràcia. Podríem dir que l'aristocràcia representava, i la burgesia aparentava.

En aquestes circumstàncies, l'artista va ser cada vegada més sol·licitat. Hi havia un gran desig de conèixer i saber. Va ser estudiat l'art i sobretot l'art antic, el qual es va convertir en la principal empresa d'aquells moments. La naturalesa va tornar a ser el punt més important del coneixement. L'ornamentació va ser rebutjada fins al punt de considerar insuportables l'or i les gemmes heretades de l'ornamentació bizantina, i arribar a la conclusió que era preferible el color imitador de l'or que l'or autèntic. L'Antiguitat torna a prendre vigència i esdevé el model a imitar. El Naturalisme va convertir l'home en la mida de la naturalesa i de la realitat. I allò que al llarg de deu segles va constituir la teologia medieval va ser heretat i transformat en els fonaments de la nova religió, una religió centrada en el coneixement de l'home: la religió de l'home. La fantasia, també heretada de la mística religiosa, entra a formar part de la imitació de la naturalesa, per tal que l'artista comence a adquirir personalitat, a diferenciar-se dels altres. Ja no és un home sense idees, sense motivacions, com el picapedrer anònim que no sabia explicar-nos per què va fer aquelles escultures per a qualsevol catedral. Ara l'escultor pensa i fa les seues escultures perquè hi plasma les seues idees. Des d'ara ja no interessarà sols l'obra de l'artista, sinó també el que pensa i el que diu. Tindrem per tant, els primers llibres biogràfics d'artistes, que també seran, de més a més, crítics. I a partir de la imaginació, l'artista es llança al coneixement de la realitat i s'interna dins el camp de les matemàtiques, la física, la mecànica, la hidràulica, l'enginyeria militar, etc. L'artista passa de l'anonimat a convertir-se en el centre de la societat del Renaixement. És la primera i única vegada que l'art es posa per damunt de la ciència; després, ja no es tornarà a produir aquest fenomen perquè la metodologia científica s'hi allunyarà totalment. Estem davant del naixement de l'artista com a individu, imatge que es mantindrà a través de la història fins als nostres dies, més o menys idealitzada.

Malgrat tot, no podem oblidar que el pare de Miquel Àngel no volia que el seu fill fos escultor, perquè encara es mantenia vigent la idea que ser picapedrer era un ofici plebeu.

Miquel Àngel va treballar la pedra amb una gran seguretat, atacava el bloc de marbre per davant, des del punt més exterior, i anava fent-hi mosses fins arribar a la cara posterior. Vull dir, ell mai no començava per diferents costats alhora. Vasari conta allò del cos submergit en una banyera plena d'aigua. L'escultura sorgia del bloc de marbre com el cos humà emergia de la superfície de l'aigua, a poc a poc. Miquel Àngel, deia que l'escultura estava dins del bloc de marbre, no calia més que posar-se a treballar i traure'n-la. La passió per la matèria, li va fer prendre decisions bastant metafísiques, com per exemple, de no fer servir mai més d'un bloc de pedra en una mateixa escultura. Això el va forçar a tallar figures prou tancades, sense que les extremitats poguessen orientar-se lluny del cos. Per tant, tampoc no li interessaven el diversos punts de vista de l'escultura. Hereu privilegiat dels clàssics, realment sols en va prendre la temàtica: el cos humà. Però, en la seua escultura, «la divina bellesa» esdevé dibuix apassionat; «la noble simplicitat», vida palpitant, i «la serena grandesa», pedra. En Miquel Àngel es plantejarà una nova polèmica que durarà fins els nostres dies. La idea no era d'ell. Ja venia d'abans, però ell, amb la seua força creadora i el que va representar dins la història de l'escultura, la posà com a condicionament a l'abast de tothom. Va definir l'escultura com l'art de traure. Tot el que siga afegir es pintura; per tant, el modelatge està més prop de la pintura que de l'escultura. Aquesta controvèrsia, més o menys forta, continuarà present fins a l'inici del segle XX, amb l'aparició de les noves avant-guardes.

Malgrat el gran prestigi que van tenir Miquel Àngel i d'altres escultors del Renaixement, si els comparem amb els pintors, resten en una certa inferioritat.

Convé tenir-ho present, perquè aquest major reconeixement social de la pintura sobre l'escultura es palesarà al llarg de tota la història. Des d'ara la història de l'art serà la història de la pintura. L'escultura hi romandrà com un complement. Per quina raó? Jo crec, que hi ha molts

factors que podrien justificar aquest desenllaç. L'escultura és més costosa econòmicament, materialment, en hores de treball i fins i tot en esforç físic. El llenguatge escultòric no és tan evident, es molt més difícil transmetre idees a través de les formes d'una pedra que amb el dibuix i el color sobre la superfície. De més a més, l'escultura grega d'abans representava el model perfecte i insuperable que, unit a les poques possibilitats de canvi que donava la mateixa matèria, era molt difícil d'evolucionar. Per tant, el resultat n'era un camí llarg i de vegades fatalment avorrit. Va ser necessari, molt més tard, un canvi de model i matèria per tal de poder trobar nous horitzons.

D'altra banda, també va haver-hi factors extra-escultòrics que gairebé van tenir tanta importància com els que hem exposat. La pintura tenia argument, permetia —i encara permet— de contar moltes més coses que no pas l'escultura. La literatura del quadre va prosperar ràpidament, les teories pictòriques van ser escrites i polemitzades, la crítica de l'art començà, per tant, a tenir una gran influència i incidència dins la societat. La pintura oferia tema per a les especulacions, mentre que l'escultura quasi les hi negava. L'escultura era massa evident, massa natural, massa monòtona; era, utilitzant llenguatge dels grecs, simplement escultura.

Voldria fer ara alguns comentaris sobre el Manierisme. Dins d'aquest moviment podem destacar dos escultors: Cellini i Giovanni di Bologna. Tots dos es plantegen d'una forma conscient la multiplicitat de visió de l'escultura, un valor cinètic que no s'havia plantejat abans. Millor dit, els artistes no n'havien tingut consciència real. Cellini també va incrementar la investigació de la fundició en l'escultura, fins a deixar-la gairebé al nivell dels nostres dies. Però a mi em sembla que el que va ser-hi més important fou la concepció de l'escultura des dels diversos punts de vista. Va ser Giovanni di Bologna qui va dur clarament i deliberada a les darreres conseqüències aquest plantejament. L'escultura *El rapte de les sabines* és feta tota ella amb un clar propòsit de trencar la unitat, obrint-la per tal de penetrar en l'espai i aconseguir canvis formals amb un mínim desplaçament dels punts de vista. La seua intencionalitat es fa tan evident que, personalment, a mi sempre em commou aquesta concepció tan moderna de la relació entre l'espai i la forma. Ha arribat el moment en què el natural i la seua perfecció comencen a perdre importància, com a reacció, potser, al passat immediat. Així com en pintura el color es converteix, a poc a poc, en el gran protagonista, deixant de banda al clarobscur i la perspectiva, en l'escultura es renuncia a la proporció i l'harmonia, per deixar pas a l'expressió, que cada volta hi adquireix més importància. Amb aquest desenvolupament teòric i pràctic, l'ofici pot dipositar-se en mans dels ajudants. S'hi formen els gran tallers i l'escultor desenvolupa amb gran força la tècnica del *bozzetto*, i és justament aquí on durant molts anys es podrà descobrir el vertader talent dels artistes, ja que en moltes obres serà el protagonista creatiu més important.

Ara ens pertoca parlar del Barroc. Barroc significa absurd o grotesc, i encara, a hores d'ara, continua significant això en molts llocs. Personalment es un dels moviments culturals que m'interessaria de conèixer bé. Encara que aquesta no és l'ocasió per a desenvolupar el tema, ni jo la persona adequada, sí que voldria comunicar-vos i transmetre-us la meua curiositat pel Barroc. Sols us n'exposaré alguns pistes. És un moviment cultural molt ampli i amb molts diversos camins. Trenca amb les limitacions i els cànons que el Renaixement havia pres del seu model clàssic, ignora la paraula excés i mai no té por de saber-ne massa. Tot açò, en plena Contrareforma i amb la Inquisició. Desapareix la filosofia i la ciència d'Aristòtil per deixar pas a la ciència moderna: Galilei, Kepler, Descartes, Newton. Una nova ciència en moviment, com marcant el compromís amb la característica més particular de la sensibilitat barroca. Naix el populisme i el nacionalisme. La tendència liberal, mercantilista i popular, en oposició al centralisme absolutista i triomfalista. La crítica social contra la magnificència i la fastuositat en l'afany de l'esplendor cesarista. Una arquitectura on l'espai, a través de la llum, l'ombra, les falses perspectives, ofereix un moviment i una visió òptica absolutament nova, enlluernadora i teatral. No importa el detall, sols interessa el conjunt, L'església és el paradís, però com l'entem en la terra, amb els sentits. El paradís per a pecar, per a viure. El luxe i la fastuositat. L'església surt al carrer, l'altar comença en la façana. S'inicia el protagonisme dels ciutadans dins la ciutat. Una certa manca d'aparent seriositat, per un augment manifest de la capacitat de l'humor i la crítica: Velázquez, Rembrandt, Bernini. La música s'escampa pertot arreu. L'òpera fa la seua presentació: Corelli, Albinoni, Vivaldi, Bach,

Monteverdi, Scarlatti i Händel. Apareix el gust com a pont entre el creador artístic i la societat de l'època. Fan acte de presència les acadèmies. En fi, no acabaríem. Bernini és l'estructura barroca. Jo tinc molt de respecte a la intuïció, al primer colp d'ull, davant d'una obra d'art; allò que podríem dir: m'agrada, no m'agrada. Bé, doncs les escultures de Bernini no m'agradaven. Em semblaven teatrals, falses i pictòriques. I jo tenia raó, em diria Bernini, perquè en part ell es proposà això. A Bernini l'únic que li interessava era representar, i per tal d'aconseguir-ho no se'n va estar de res. Va substituir el bloc únic de marbre per tants blocs com fos necessari afegir-hi per tal de poder realitzar les seues escultures amb les extremitats obertes, expressant el que es proposava. Va combinar els materials de pedra de diferents colors, però mai en un sentit de referència al natural, sinó com a mitjà per a comunicar amb més força la seua intenció. La seua escultura sols tenia un punt de visió i va ser concebuda i realitzada per a ser vista des d'aquest punt determinat. Féu intervenir-hi la llum, de tal forma calculada i dirigida, per tal de crear un entorn espacial amb la més minuciosa escenografia, que ens mostrava totes les noves possibilitats visuals que ens podia donar l'escultura. Tot el teatre a disposició de la idea. I això jo pense que es molt interessant, molt més que l'escultura en si. És com si de sobte ens trobàssem amb uns nous camins per a eixir de la monotonia històrica de l'escultura en comparació amb la pintura. El plaer sensual disfressat de moralisme. El Barroc, com Bernini, no hi ha prou amb mirar-lo, cal comprendre'l per tal de sentir-lo.

El segle XVIII, i gairebé tot el XIX, és l'època de l'afermament definitiu de la burgesia. La Il·lustració, la Revolució Industrial i la Revolució Francesa. L'assentament del nacionalisme, la recuperació del sentiment popular, del folklore, del gòtic. L'individualisme. L'afirmació de la irracionalitat i el triomf de la llibertat espiritual. La melangia. La victòria de la fantasia i el sentiment sobre la raó. I al mateix temps, el racionalisme. La polèmica entre la tradició i la llibertat, el formalisme i l'espontaneïtat, el neoclassicisme i el romanticisme. L'estètica es converteix en part de la filosofia, i l'art en abstracte es transforma en pura especulació al marge de l'obra i dels artistes en particular. Els artistes descobreixen definitivament la seua inferioritat davant de la ciència. Els camins se separaran definitivament, encara que no havien anat mai junts. L'art, com a resposta, prendrà el camí de la fantasia. Alhora apareix un moralisme sentimental que diferencia i valora la sinceritat generosa i humana de l'artista autèntic, de la seua habilitat. La lletgesa esdevé llenguatge. L'art ha de commoure i ennoblir espiritualment. Els salons d'art i l'Acadèmia indiquen i determinen el gust. El pintoresquisme. Els artistes oficials i els avantguardistes, autèntics artistes, encara que ignorats i menyspreats oficialment i pel públic. Karl Marx, el *Manifest Comunista*. La lluita real de classes al carrer. L'art es fa menys pretensions i més assequible. Ja no és per a una minoria exquisida, sinó més aviat per a homes normals, fins i tot dèbils però sensibles. L'afirmació de la llibertat de creació. Baudelaire afirma: «la crítica ha de ser parcial, apassionada i política». París substitueix Roma.

És palès que en un temps de dubtes ideològics, de progrés científic, de contradiccions i de canvis socials, de polèmiques constants, no hi hagué una estètica coherent ni brillant. Estava lliurant-se una batalla llarga i complexa, ideològica, social i econòmica. Una de les parts hi hauria d'haver guanyat. No hi guanyà, però, ningú. Hi guanyareu i hi perderen tots. A partir d'ara, tots els moviments o tendències en art són parcials, com si fossen especialitzats, ja no aporten ideologies fortes i duradores, són, mes aviat, parcel·les dins d'una cultura molt mercantilitzada i mol difosa a nivell d'informació pels nous mitjans de comunicació que des d'aleshores comencen a tenir gran importància.

L'escultura, amb Rodin, malgrat tota la gran capacitat d'escultor que tenia, no ens ofereix cap alternativa nova, si n'exceptuem la seua contribució al monument.

El monument vuitcentista té un gran interès en la relació art-societat. Personalment no m'agrada la idea de fer escultures al bell mig del carrer, sense cap vincle amb el temps en què hom viu. El monument vuitcentista va ser sempre una resposta col·lectiva o, almenys, aquesta en va ser la motivació. Actualment hi ha massa absentisme, i d'altra banda, l'abstracció intemporal deliberada pot ser també una manca de participació de la col·lectivitat. Jo crec que la societat necessita monuments que es relacionen amb ella, amb les seues esperances, amb les seues lluites. L'escultura pot commemorar, recordar, convertir-se en part de la memòria col·lectiva, de la història

dels pobles. Hi ha també, en el monument vuitcentista, una preocupació per l'entorn, que avui ha estat totalment oblidada, i em sembla fatal aquest oblit. A tot arreu podem trobar escultures al carrer, podíem dir deixades caure i ja està. Ningú no preveu, llevat de comptades excepcions, com resoldre una base, un entorn, en relació a una determinada escultura. Jo, personalment, crec que els escultors actuals no en tenim uns coneixements adequats ni cap preocupació per tal d'adquirir-los; per això penso que té un interès actual, a nivell pedagògic, el monument vuitcentista.

D'altra banda, Rodin continua la tradició de la multiplicitat dels punts de vista de l'escultura i la porta al màxim que li permet el model amb el qual treballa: el cos humà. A Rodin mai no li va mancar la força intuïtiva, però va tenir, com molts altres artistes de la seua època, l'escassetat de coneixements que, d'altra banda, potser el va dur a un dels encerts que més personalitat tindrà després en la seua escultura: la falta deliberada d'acabat en les seues obres. Sembla que, quan va anar a Roma, es va quedar bocabadat davant les escultures de Miquel Àngel, i que van ser justament les que havia deixat sense acabar abans de morir, les que més l'impressionaren. A partir d'aquí, ell va introduir aquella tosquetat de l'inacabat, que es va convertir en una de les característiques més personals del seu treball. Tanmateix, jo crec que Rodin va ser un gran escultor, però tradicional i molt influenciat per la pintura impressionista.

L'escultura del segle XX ve condicionada, d'una banda, per la tradició ideològica del segle XIX, i de l'altra, per la producció industrial i els nous materials.

Els grans descobriments científics i el progrés posen l'artista davant d'una societat burgesa que accepta el seu treball sempre i quan siga una activitat cultural, per tal de justificar la seua sensibilitat per damunt de la vulgaritat, però mai comparable als científics, ni en prestigi, ni en reconeixement social. Els científics són savis admirats per tothom; l'artista resta com un ser estrany, ben pagat, ja que l'especulació que es pot fer amb la seua obra dona els seus bons guanys. Aquesta va ser una de les causes perquè en el segle XX s'aferme, encara més, la passió pel primitiu natural, que ja havia estat present durant part del segle passat. Va ser com una oposició al progrés que els va deixar amb una sensació d'incapacitat, d'impossibilitat, amb el ritme que adquiria el progrés de la ciència. Així, arribaran a afirmar, com diu Nietzsche, que «el cos és més savi que la ment».

Els escultors trobaran nous models a imitar en l'escultura de les primeres civilitzacions i dels pobles primitius d'Amèrica i Àfrica. Els materials més antics passen a ser els materials més originals i nous per la màgia de l'artista. L'exaltació del treball tornarà a sorgir, encara que amb noves connotacions fins i tot morals. Recordem els artistes fotografiats als seus catàlegs en plena feina, representant ser treballadors de la cultura —como dirien els «bons marxistes».

Amb aquesta varietat de materials, es fa palesa una inadequada utilització, o dit d'una altra forma, la incoherència que es troba en moltes escultures que es pensen en un material i es fan en un altre per raons purament de selecció mercantil, o condicionats per la moda d'aquell moment o, senzillament, per fer demostracions d'habilitat. Jo voldria, per tal d'aclarir aquest plantejament en relació a la matèria escultòrica, exposar-vos un comentari que, sobre els materials, va fer l'arquitecte americà F. L. Wright. Diu així: «vaig començar a estudiar la naturalesa dels materials aprenent a observar-los. Aleshores, vaig començar a veure la rajola com a rajola; la fusta, com a fusta; el ciment, el vidre i el metall, cadascú per ell mateix, i tots com a tals. Resulta estrany dir-ho, però aquesta operació exigia una gran concentració en la imaginació. Cada material demanava ser tractat de diferent forma, i donava la possibilitat d'utilització d'acord amb la seua naturalesa; fins al punt que un disseny apte per a un material no ho era per a un altre».

Henry Moore és un exemple clar de la bona utilització dels materials amb una saviesa poc comuna. Crec que no conec cap escultor amb un coneixement de l'ofici com Moore. És possible que tot li vinga de la tradició artesanal anglesa, però del que no hi ha dubte, com deia Wright abans, és que ell és un gran observador de la naturalesa amb una gran concentració de la imaginació. Els seus models han estat la dona, els camps, els primitius, els ossos, les pedres, etc., i tot, després de passar pel seu pensament i les seues mans, ha estat convertit en Moores. Perquè ell, per exemple, no volia traure de la pedra una dona; el que volia era convertir la dona en pedra. I això sempre ho veurem molt clar, ja empre fusta, fundició, plàstic, marbre...

Malgrat la dificultat de transmetre llenguatge anecdòtic, a hores d'ara es produeix una vertadera explosió de comunicació voluntària, afortunada i brillant. Hi destacaria tres noms: Brancusi, Juli González i Giacometti.

Brancusi és com un resum històric de tota l'escultura en la seua més simple expressió. Hi podem trobar la matèria en el seu estat més natural, com en els pobles més primitius o en la mateixa naturalesa, així com «la serena grandesa», «la noble simplicitat» i la intemporalitat dels grecs, la vitalitat palpitant de Miquel Àngel, el talent divers i brillant en la utilització del color en els diferents materials, com al millor Bernini, així com l'espai, el temps i la multiplicitat dels punts de vista, i tot al servei de la idea, en el seu sentit més modern: el símbol. He de confessar-vos que es l'escultor que més m'interessa i que més influeix en mi.

Juli González és es la modèstia de mitjans, la lluita davant l'adversitat i la gran força del llenguatge. Ell és l'inventor de tota una nova sintaxi. Els constructivistes es troben amb els mateixos materials que utilitza aquesta sintaxi. González cerca molts camins, a tots s'acosta amb curiositat i por, a poc a poc, tenia un gran ofici i va aconseguir magnífics resultats. Jo sent una especial predilecció per una de les seues obres, *La Montserrat*: tota la tragèdia de la guerra, la ràbia davant la injustícia, la resistència, la incapacitat per a defensar's i el *crit*, un crit estrepitós i animal, que sembla que mai no es clourà, que encara ara crec estar sentint-lo. La matèria, la planxa de ferro colpejada. La planxa convertida en llenguatge, en comunicació directa que ens arriba al cor.

A hores d'ara la polèmica modelatge-afegit, tallar-traure, s'ha esfumat. Perquè l'escultor actual no té prejudicis: afegeix, trau, construeix, que és com una barreja d'afegir i traure. Però hi ha un escultor que, com diria Miquel Àngel, sembla un pintor: Giacometti. Si hem de ser objectius, haurem d'admetre que Alberto Giacometti es un escultor molt pictòric i literari. Però un gran escultor. Representa d'alguna forma un gran corrent literari i social: l'existencialisme. Giacometti treballava amb fang i sempre amb el model humà davant. Els seus dits, febrils i apassionats, són com pinzells; la llum, l'ombra, l'espontaneïtat, la deformació personal, donen una dramatització total a l'obra i una gran personalitat que fins i tot produeix un espai especial al seu entorn. Les seues escultures són com símbols, testimonis de l'home del seu temps, a desgrat de tota la càrrega literària.

Altres escultors prenen la nova imatge dels materials industrials i, a través d'ells, i amb sistemes de treball relacionats amb la producció industrial, produiran escultures amb una nova imatge. Perquè si canvia la matèria, les eines i fins i tot els mateixos processos de realització, els resultats n'han de canviar. Una nova escultura sorgeix. L'anècdota, l'argument, hi han perdut tot el seu valor. Sols hi haurà una constant significativa: la seua presència com a imatge del temps històric. L'espai hi pren una gran importància. Potser aquest protagonisme espacial haja estat donat per la manca de temàtica anecdòtica, tal com abans havíem trobat en l'escultura grega. Convé aclarir que l'espai, en l'escultura de Bernini, es escenogràfic i en funció de l'escultura. L'espai modern, com passava en l'espai grec, es un espai creat per la mateixa escultura; és tal vegada simbòlic i jo, amb permís dels especialistes, pense que l'espai en Bernini es al·legòric.

Per a mi, la incorporació, que fan els constructivistes, dels materials industrials és definitiva per a l'escultura. Però jo diria que encara hi pesa la tradició d'una forma massa evident. No poden traure's de damunt la càrrega sentimental dels materials, i els relacionen d'una forma molt pictòrica, molt expressionista. Enlluernats per la nova imatge plàstica i el progrés social, no era encara el temps de construir, que era el que realment ells es proposaren.

Tanmateix, el segle XX és possiblement l'època en què la tradicional polèmica de l'expressió i de la raó es produeix més torta i més complexa, perquè, tot i partir deis mateixos condicionaments, donarà resultats formals diferents i en cada un d'ells podrem trobar postures racionals o irracionals. Va haver moments en què s'afirmava amb seriositat que l'art geomètric, per exemple, era racional, seriós i progressista, i que l'art del signe era sentimental, individualista, irracional. Això, ja no hi ha qui ho mantinga. La racionalitat i la voluntat, més o menys, es dona sempre, i l'etiqueta de clàssic o nou, de convencional o de revolucionari, ja no es pot tractar com un plantejament formal. No fa gaire vaig llegir unes paraules que va dir Freud a Dalí, poc temps abans de morir-se: «el que m'interessa del seu art no es l'inconscient, sinó el conscient».

Jo comprenc que, avui, és encara més difícil jutjar l'obra d'art perquè no tenim el model per comprovar, comparar i decidir. Estem en una època en què, amb la falsedat del producte nou i l'originalitat com a camí per a obtenir el triomf social, cada vegada és més complicat trobar una obra d'interès. Perquè aquesta barreja d'originalitat i de novetat és una moda inaguantable, monòtona, avorrida i classificada.

L'art no és un model per a classificar en fitxes i posar-li una etiqueta. Està fet per homes i per als homes que comparteixen les mateixes esperances i els mateixos desitjos. Pensem per un moment que uns extraterrestres arriben a la terra i, quan es troben amb un museu d'art modern, comencen a classificar i a endur-se'n mostres, com si es tractàs de minerals, al seu planeta. Doncs bé, això és el que fan molts humans davant les obres dels artistes: comportar-se com extraterrestres, com si no tinguessen res a veure amb el que passa al seu entorn.

L'artista no ha de deixar-se classificar en un apartat, en una casella. Hem d'oposar-nos a ser un model més o menys feliç per al mercat, hem de tornar a l'artista integral en la vida, amb diversos camins i activitats. La gran aportació de Picasso a l'art contemporani va ser la seua passió contra el culte a l'originalitat, fins arribar a les més genials imitacions per tal d'aconseguir una ruptura amb la idea que l'art és l'expressió de la personalitat inconfusible: el model. No som models. No podem permetre que ens convertesquen en marques de productes per al mercat de consum. Som homes que cerquem la llibertat mitjançant l'observació, la selecció, la reflexió. Tot açò podem anomenar-ho bellesa, emoció, passió..., però el que està clar és que aquesta passió és compartida amb els altres homes a través de la història. Si a hores d'ara cerquem una justificació clara per a l'art, és el seu compromís total amb la llibertat.