



Aplicació de sentits

Habitar la mirada

Josep M. Lozano



La totalitat d'aquest llibre, tant el contingut com el disseny, estan sotmesos sota llicència  <<Reconeixement-No comercial-Obres derivades>> que podeu consultar a la xarxa a <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

Edita CRISTIANISME I JUSTÍCIA
Roger de Llúria, 13. 08010 Barcelona
93 317 23 38 / info@fespinal.com
www.cristianismeijusticia.net

ISSN: 2014-6485
Edició: Anna Barba Codina i Santi Torres Rocaginé
Disseny de la col·lecció i maquetació: Pilar Rubio Tugas
Setembre del 2025

AQUESTA PUBLICACIÓ ÉS GRATUÏTA.
Col·labora amb Cristianisme i Justícia: Bizum codi 05291
www.cristianismeijusticia.net/donatius

Aplicació de sentits
Habitat la mirada

Josep M. Lozano

Josep M. Lozano. Doctor en Filosofia i Ciències de l'Educació i llicenciat en Teologia, catedràtic emèrit d'ESADE (URL). Fundador i director de l'Institut Persona, Empresa i Societat (IPES). Membre de consells assessors de diverses organitzacions del tercer sector. Ha publicat més de trenta llibres i diversos articles de la seva especialitat acadèmica. A destacar títols com *Cercar Déu enmig de la ciutat* (1990) i *La discreció de l'amor* (1992). També ha publicat amb Cristianisme i Justícia *De què parlem quan parlem dels joves?* (1991, Quadern CJ 41), *Discerniment comunitari apostòlic. Textos fonamentals de la Companyia de Jesús* (2019, EIDES 89-90), *La plenitud del temps* (2020, EIDES 24), *La conversa espiritual* (2024, Col·lecció Virtual 24) i *Aplicació de sentits* (2025, Col·lecció Virtual 27).

A Xavier Antich, amb un infinit,
inesgotable, persistent agraïment.

I en record de les converses que
vàrem compartir amb els que
ens van acompanyar en
el Taller d'Humanitat(s),
amb gratitud i nostàlgia.

(I a la Pilar, sempre)

...aplicant els cinc sentits sobre els tres exercicis del mateix dia, notant i fent pausa en les parts més principals, i on hagi sentit majors mocions i gustos espirituals.

(Ignasi de Loiola, *Exercicis Espirituals*, 227)

A la pineda,
el vent udola amb fúria
en la nit fosca,
però al cel, les estrelles
birbillegen serenes.

(Eifuku Mon-in, 1271-1342)

Aprendre a *veure* [...] és el *primer* ensenyament preliminar per a l'espiritualitat.

6

(Friedrich Nietzsche)

Jesús se'l mirà i el va estimar.

(Mc 10,21)

Sumari

- 8 Presentació
- 12 Les prostitutes us passen al davant en el camí cap al Regne de Déu (Mt 21,31)
- 22 L'insondable silenci de l'univers de Vermeer
- 28 Un gos. Només un gos
- 35 Introduir el silenci...
- 41 Anirem algun dia sense màscara?
- 49 Ressonància infinita
- 55 *Silence is so accurate*
- 63 Retorn a Chillida-Leku
- 70 Notes i apunts
- 76 Comiat (amb paraules de José M. Valverde)

Presentació

He meditat moltes vegades al llarg de la meua vida el *Retrato* d'Antonio Machado. Sempre han ressonat en mi aquells versos que diuen «converso con el hombre que siempre va conmigo / –quien habla solo espera hablar a Dios un día–». Com que porto força temps –massa!– parlant sol, les pàgines que segueixen són en certa manera un testimoniatge d'aquestes converses, mentre romanc a l'espera de Déu. Ara bé, com que conversar amb l'home que sempre va amb mi no és precisament gaire interessant, hi he anat incorporant diversos acompanyants, entre ells alguns pintors i escultors que estimo especialment i que em fan companyia en aquesta espera pacient i quotidiana. I, mentre espero, tinc sempre present la pregunta que ens va deixar James Elkins: «per què plorem davant dels quadres?». Com que malgrat les llàgrimes no he assolit mai ni tan sols un esbós de resposta a aquesta pregunta, i com que tinc la certesa –no em feu dir per què– que sostenir aquesta pregunta és també una manera pàl·lida i tènue d'estar a l'espera de Déu, he amanit aquest buit amb una afectuosa conversa amb pintors i escultors que tinc sovint presents en la memòria i que poblen els meus silencis de presències.

8

Aquí teniu, doncs, algunes d'aquestes converses. No són els únics pintors que estimo, però tampoc calia multiplicar les paraules innecessàriament, ni que sigui per respecte al possible lector i a la pregunta d'Elkins. Aquestes converses han estat nodrides per moltes visites i viatges, sostinguts en el temps. Viatges gairebé sempre amb la Pilar, i sovint gràcies a la seva iniciativa i estímul. De vegades, fins i tot han estat viatges per poder veure un sol quadre. I és que, al capdavant, John Berger ens va fer adonar que «només veiem allò que mirem; mirar és un acte d'elecció»: aquestes són, doncs, algunes de les meves afinitats electives. I, per això mateix, l'ordre dels capitols havia de ser en qualsevol cas arbitrari, en la mesura que les diverses converses són, comptat i debatut, una única conversa. L'opció per la qual m'he decantat, d'entre les moltes que hi havia, ha estat la més simple: l'ordre cronològic dels pintors i escultors triats. Per tant, cada lector els pot llegir en l'ordre que més li plagui.

Otto Scharmer subratllà que en tots nosaltres conviuen quatre perspectives. Perspectives que denomina de primera, segona, tercera i quarta persona (potser es podria haver esforçat una mica més en la denominació, però tant se val). La perspectiva de primera persona remet a la subjectivitat, i a l'atenció i la mirada sobre tot allò que fa emergir el propi individu com a tal. La de segona persona remet a la intersubjectivitat, i posa l'accent en l'atenció a tot allò que emergeix en l'encontre cara a cara amb l'altre i els diàlegs que això genera, i a la mirada consegüent sobre

un mateix, sobre l'altre i sobre el que ens vincula. La de tercera persona remet a l'objectivitat, a la mirada sobre el món i a una observació atenta en la qual l'observador és exterior o està distanciat d'allò que és observat. Deixo de banda el fet que en tots nosaltres les tres perspectives se solapen, i la tendència que tots tenim a confondre-les i barrejar-les. I ho deixo de banda perquè, ara, el que m'interessa és el que ell anomena perspectiva de quarta persona. Aquesta perspectiva tracta d'una forma de coneixement que «s'experimenta a través de nosaltres però que no és nostre». Un coneixement que és en nosaltres però que no ens el podem apropiari ni conquerir (i, afegeixo, que sempre oblidem i negligim). Potser perquè «és alguna cosa que es troba en, entre i més enllà de nosaltres simultàniament». El coneixement en quarta persona (perquè és coneixement!) s'experimenta com una realitat present, però que no soc jo i que, alhora, no es manifesta ni és present en la meua (o nostra) absència. «El coneixement en quarta persona es manifesta en la nostra experiència individual com una manera distinta de descentrament de la percepció, que inclou un canvi en la forma que experimentem l'espai, el temps, el jo, la llum, la sensació i l'escalfor». Aquest coneixement, que travessa els altres tres però que els transcendeix i no s'hi sotmet, és el que probablement emergeix com a experiència en les nostres indagacions receptives a través de l'art, l'espiritualitat, la contemplació, el silenci, les relacions, els compromisos, etc. I és el que genera «la llibertat d'escollir entrar en una atenció i intenció col·lectives».

9

Quan Schiller digué que només a través de la bellesa arriba l'home a la llibertat va establir una veritat a la qual potser li sobra el *només*, perquè probablement hauria d'incloure tot el que ens permet tastar aquesta experiència que Scharmer anomena matusserament de quarta persona. I és que només des d'aquí es pot entendre què significa la por a la llibertat: la por de perdre el que coneixem, el que imaginem, el que sabem trobar. Perquè llibertat vol dir obrir-se, buscar i acollir el que encara no coneixem, el que encara no imaginem o el que encara no sabem trobar. Vol dir acceptar una font de vida que no saps mai d'on ve i cap a on va i que pot esdevenir, en un sentit que pot ser ben diferent del que Joan Margarit digué de la poesia, la nostra veritable casa de misericòrdia.

Per això, en aquestes converses no espereu trobar-hi ni història de l'art, ni teoria estètica, ni presentacions sistemàtiques, ni estudis acurats. Hi ha vegades que es parla d'un pintor o d'un escultor, però per esmentar-ne només algunes obres; de vegades, en canvi, la referència és a tota la seva obra. Més encara: que estiguin aquí no vol dir necessàriament que m'agradi sinó que m'afecten i, per tant, no necessàriament coincideixen amb el consens de ser els més valorats. Perquè és aquesta afectació el que sovint esdevé invisible a la mirada sota capes de tecnicismes, conceptes, anàlisis o diners. Són algunes ressonàncies, doncs, el que vull expressar i compartir. Més encara: hauria de quedar clar que aquestes converses amb l'home que va sempre amb mi mentre romanc a l'espera de Déu no comporten –de cap manera!– que pretengui utilitzar l'art per a fins religiosos, ni per il·lustrar conceptes o

doctrines, ni per conrear una mirada observadora, d'espectador. El que em fascina de l'art és que cada pintor i cada escultor són en si mateixos una totalitat: una visió i una comprensió completes del món i de la sensibilitat. Allà, en el que proposen, hi és tot. I em fascina perquè, alhora, aquestes mirades es multipliquen i contrasten inacabablement. En cada una d'elles hi és tot i, alhora, hi ha maneres molt diferents (i també contraposades) d'aquest *ser-hi tot*. Potser té raó Bruno Forte quan diu, amb aquesta mania que tenen els teòlegs d'escampar majúscules arreu, que «el Tot en el fragment és la bellesa». Sobretot si en parlar de bellesa no la reduïm a un cànon i posem l'accent en l'esdeveniment que fa que una mirada sigui habitada per aquest fragment. Aquest esdeveniment és alhora donació i receptivitat, lliurament i acolliment. Un esdeveniment que, consegüentment, suscita una mirada recollida i agraïda i que, tal vegada –tant de bo ho sabés!–, sigui el lloc on trobar respostes a la pregunta d'Elkins: *per què plorem davant dels quadres?*

10

Què vol dir mirar un quadre? «Els béns més preuats no han de ser buscats, sinó esperats», digué Simone Weil, i aquesta podria ser la resposta. Però, alhora, ja hem vist que Berger ens recordava que mirar és sempre un acte d'elecció. Potser habitar la mirada és justament aquesta intersecció entre l'esperança i l'elecció. Perquè estem cridats a habitar la mirada, no simplement a tenir-la o a disposar-ne. Que «todo es según el color / del cristal con que se mira» és una obvietat banal; la pregunta és: quin és el color que triem per a les nostres ulleres? Per això hom ha corregit Campoamor i ha dit que tot és segons el *dolor* amb què es mira. Mirar és la nostra primera elecció, allò que ens estructura com a persones: què mirem i des d'on mirem defineix la nostra vida; a qui mirem i amb qui mirem defineix la nostra vida. Potser la veritable raó de fons, intuïda però no explicitada, que travessa tots els nostres debats sobre les xarxes socials i les pantalles és justament aquesta: som el resultat d'allò que mirem i de la manera com mirem.

Aprendre a *mirar* per poder *veure* és una crida i una invitació que ens arriben des del fons dels segles. No és debades, per posar un exemple, que es digui que el zen és «una transmissió especial fora de tota doctrina; / no es basa en paraules ni lletres; / apunta directament al cor humà; / i condueix l'ésser humà a veure la realitat i a assolir l'estat de despert». Veure la realitat i assolir l'estat de despert, aquesta és la qüestió. Si Schiller parlava de la bellesa com el camí que mena els homes a la llibertat era potser perquè havia copsat que hi ha una llibertat que neix de veure la realitat tal com és i que es mostra més enllà del jo i del desig. I assolir aquest aparent impossible que viu en el cor de tothom és el que nodreix el nostre anhel d'una mirada transformada i, per tant, cada cop més habitada.

Per això no ens ha de sorprendre que hi hagi una pregària i una benedicció que travessa tota la Bíblia: adreçar-se a Déu demanant que ens permeti veure la llum de la seva mirada. És a dir: «en tu hi ha la font de la vida, i veiem la llum en la teva llum», que diu el salm. Tots els grans místics han oscil·lat entre aquest *deixar-se mi-*

rar i aquest *només mirar* en relació a Déu. Dit altrament, han oscil·lat entre deixar-se transformar i mirar amb plena atenció, fins que les dues disposicions convergeixen en una de sola. En aquesta transformació i atenció és on s'esdevé l'experiència del sagrat i, per tant, la possibilitat de parlar de la presència de Déu. De fet, hi ha una clau de lectura dels Evangelis, entre les moltes possibles, que és fixar-se només en les mirades. Llegir els Evangelis sense posar esment en els sermons, en les paràboles o en els miracles i atenent només a la qualitat de la mirada de Jesús –de la qual se'n parla tan sovint– és una experiència fascinant.

També podríem aproximar-nos als *Exercicis Espirituals* de St. Ignasi des d'aquesta clau: veure'ls com un llarg i inacabable procés de transformació en el qual es va purificant la mirada vers un *veure* com el de Jesús. Perquè una manera d'habitar la mirada és pelegrinar vers aquest impossible amb plena confiança. En aquestes pàgines no es parla explícitament de què vol dir habitar la mirada en els Exercicis; quedi potser per més endavant (ves que això no sembli més una amenaça que una possibilitat). Sigui com vulgui, tinguem present que *veure* surt en els Exercicis 56 vegades i *mirar*, 54. Per alguna cosa serà, oi? Val a dir que estem parlant d'una transformació de la mirada que és una partida que es juga simultàniament en tres taulers: *veure com*, *adonar-se de* i *posar atenció a*. Una transformació de la mirada que és el camí que mena a un tipus tant peculiar com radical de llibertat, aquella que St. Pau ens va adreçar com a exhortació a tenir «els mateixos sentiments que tingué Jesucrist», que és probablement vers on pretenen acompanyar-nos els Exercicis. Perquè només des d'aquesta transformació de la sensibilitat que s'inicia per una manera peculiar d'habitar la mirada hom es pot apropar al que per a mi és el destil·lat i la síntesi de tots els Evangelis i de la vida de Jesús. D'una banda, el que diu d'ell Joan: «sabent que venia de Déu i que a Déu tornava»; d'altra banda, el que es diu d'ell als Fets dels Apòstols: «va passar pel món fent el bé». Saber això i fer-ho resumeix i concentra tot l'Evangelí i l'horitzó de vida que ens proposa. Entre d'altres raons, perquè les dues afirmacions diuen exactament el mateix. I la veritat és que mirar d'acostar-nos mínimament a viure-les i a poder-les dir de nosaltres mateixos sense avergonyir-nos ni grapejar-les sembla sovint tant possible com improbable. Possible, perquè és una llavor plantada en el cor de tots nosaltres. Improbable, perquè molts de nosaltres, en darrer terme, no ens veiem amb forces per superar la nostra por a la llibertat. Per això, mentre anem conversant amb l'home que sempre va amb nosaltres, seguim a l'espera de Déu.

(I mentrestant anem xiuxiuejant, com si fossin una jaculatoria, els versos de Miquel Martí i Pol: «salveu-me els ulls quan ja no em quedi res. / Viuré, bo i mort, només en la mirada»).

N. de l'E. El lector veurà que algunes obres artístiques s'il·lustren i d'altres no. Per a aquelles obres que no estan lliures de drets d'autoria, es proporciona sobre el mateix text l'enllaç a la pàgina web on podrà accedir al quadre o a l'escultura referenciada.

Les prostitutes us passen al davant en el camí cap al Regne de Déu (Mt 21,31)

Som just a començaments del segle XVII. Una prostituta ha mort ofegada al Tíber. Un pintor ens ofereix el cos jacent de la dona, que un grup d'homes contemplen desolats; al seu costat, devastada, el que probablement és una companya. El pintor anomena el quadre *Morte della Vergine*¹ (se sobre-entén: Maria). Com podem imaginar, l'escàndol és colossal. El quadre és immediatament rebutjat pels pares carmelites, a l'església dels quals estava destinat.

El pintor és Caravaggio. El quadre li havien encarregat en el tombant del segle, i triga alguns anys a complir amb l'encàrrec. El sotrac que genera l'escena és enorme, però Caravaggio no la presenta tancada en si mateixa, sinó que deixa encara una mica de lloc perquè l'ocupi discretament l'observador: ell també està convidat a ser-hi, en el quadre. És la mort de Maria, sí, però és sobretot la mort d'una dona, una mort més. Cap idealització. Al contrari: pàl·lida, els peus inflats i, per descomptat, bruts. Només un petit halo per evitar que l'espectador se'n pugui desentendre i dubtar de qui és la morta (tot i que Caravaggio no en solia posar en les seves pintures de temàtica religiosa). Res fa pensar que després passarà res ni que la dona estigui en trànsit cap a enlloc. I menys encara, pujar cap al cel: els imprescindibles colors blau pastel i els daurats brillen per seva absència; ni angelets ni estrelletes. Simplement, acaba de morir. I aquí està, rodejada d'un grup d'homes travessats per la pena i el dolor i, a l'altre costat, una dona literalment enfonsada per la pèrdua i el dol. Ha mort una dona del barri, potser amiga i sens dubte ben coneguda. Però si, en la mesura que ocupem el nostre lloc, ens hi fixem una mica, començarem a percebre diferències: les dues dones van vestides tal com devien passejar pels carrers del Trastevere. Però els homes van vestits amb túniques... bíbliques?



Morte della Vergine, Caravaggio, 1606

1 N. de l'E. Es conserva el títol original en italià per preservar el sentit del text i el contrast amb el versicle de Mateu que encapçala el capítol.

No es tracta de pintar la perfecció imaginada sinó la veritat de les emocions viscudes. No es tracta de re-presentar sinó d'emocionar. Es tracta de sentir, no d'informar. Caravaggio, com nosaltres, viu en la voràgine d'un canvi d'època. Tot s'està transformant, i no sabem cap a on: la política, els ordes religiosos, els estats europeus, el protestantisme i el papat, l'expansió colonial; viu entre Copèrnic i Galileu i just després de Trento: tots els patrons mentals trontollen. Avui els llibres ens ho endrecen i ens diuen que acabava el Renaixement i ja apuntava el Barroc, però el trasbals epocal i les seves incerteses eren molt difícils de processar. Com les nostres.

Caravaggio no es limita a retocar la iconografia religiosa: res no serà igual després d'ell; en això és un gran entre els grans. Caravaggio canvia i ens canvia la mirada, fa veure el que no s'havia vist abans i aquesta mirada configura de manera radicalment nova no simplement l'art religiós sinó l'espiritualitat, la teologia i l'antropologia que el sostenen. El que ens està dient és que viure a fons un canvi d'època no demana fer retocs adaptatius en la simbologia i les representacions religioses per tal de veure com podem preservar el passat fent les adaptacions justes i necessàries; viure el canvi d'època demana acceptar i assumir el risc de veure noves totes les coses, també el que hem rebut simbòlicament i doctrinalment. Per exemple començant per les prostitutes, ens dirà Caravaggio amb *Morte della Vergine*.

13

La llum. Si amb alguna cosa identifiquem Caravaggio és pel fet que la llum és sempre un dels grans protagonistes dels seus quadres, sovint el protagonista principal. Ja no es tracta de la llum tranquil·litzadora a la qual –fins a cert punt– ens ha acostumat el Renaixement. La llum és un personatge més del quadre en la mesura que mai no el mostra clarament del tot. El clarobscur no és simplement una tècnica pictòrica, és la nostra realitat; en ell vivim, ens movem i som. El clarobscur ens està dient que, per veure-hi, hem de fer una cosa que avui ens resulta impossible: eliminar tot el que distreu. Eliminar tot el que ens distreu i acceptar que hem d'aprendre a mirar en el clarobscur de la vida: la foscor sempre envolta allò que la llum il·lumina (i, en un cert sentit, l'amenaça). La llum sempre posa en relleu allò que ens cal veure, encara que no sigui necessàriament el que volem veure. La polaritat entre llum i foscor és el que ens defineix com a humans, com en la pintura de Caravaggio: llum i foscor són realitats vives i no simples condicions de possibilitat per a altres presències. Són, en si mateixes, una presència. I, sobretot, són la realitat de la vida. Però compte: en Caravaggio la llum té una presència estratègica que ens ve donada. És la llum la que crea l'espai, no els objectes o les parets. Perquè és una llum que gairebé mai sabem d'on ve, ni en sabem l'origen, ni la podem associar a punts de llum convencionals i visibles. El que és segur és que ni és la llum que ve dels cels renaixentistes ni és una llum que estigui al nostre abast per controlar-la o manipular-la. És la llum apropiada per a l'instant que veiem reflectit en el quadre. És la llum que podem rebre, però no manipular, en cada instant de la nostra vida.

L'instant. Caravaggio enlluerna perquè pinta directament. No li coneixem esbossos ni treballs previs. Es llença a la pintura –a la vida– directament, sense xarxa. Perquè es tracta de copsar i percebre directament la realitat, no d'acolorir dibuixos previs. Per això mateix, totes les figures en els seus quadres són grans, a diferència de la majoria de pintors anteriors, que les empetteixen per donar-nos distància i perspectiva: Caravaggio ens hi vol dins. Diríem ignasianament que ens convida a portar fins al límit l'experiència de contemplar les escenes de l'Evangeli «com si present m'hi trobés».

Per això ha arribat el moment d'entrar a la basílica de Sant Agustí, a Roma. Allà hi trobem la [*Mare de Déu dels pelegrins \(o de Loreto\)*](#), un quadre pintat aproximadament en els mateixos anys que *Morte della Vergine*. El clima de confrontació amb el protestantisme va consolidar la devoció a Maria, inclòs el mite del trasllat de la seva casa a Loreto. Caravaggio li ha de posar un halo de santedat a Maria, potser per evitar inútilment que hom s'adoni de qui es tracta: la model –diuen– era la seva amant. No és la Maria devota i recollida, fins i tot de vegades entre bleda i fleuma, que veiem en tantes representacions. És una dona forta que sosté amb energia el seu *bambino*, una mica refetet, i surt encuriosida a veure dos... pelegrins agenollats davant seu.



*Mare de Déu dels pelegrins (o de Loreto),
Caravaggio, 1604*

De fet, si tu, com a pelegrí, també t'agenolles davant del quadre el que et quedarà davant dels ulls no és Maria, sinó els peus bruts, cansats i adolorits dels pelegrins, pintats amb un realisme que gairebé et fa ensumar-ne la pudor. Uns pelegrins que han arribat al seu terme, cansats del camí i de la vida i amb els quals et veus forçat a identificar-te. Perquè Caravaggio no només va pintar radicalment la humanitat de Jesús: va pintar la humanitat dels Evangelis i dels seus seguidors. La humanitat de la vida quotidiana d'un poble que coneixia la mar de bé –sabem que Caravaggio era un pinxo que vivia, alhora, en palaus cardenalicis i en barris marginals de Roma; una Roma cruel confirmada pel diàleg de Harry Lime a *El tercer home*–. Els seus models no eren nobles o cardenals, sinó persones vives del carrer: el protagonisme que donava als humiliats i ofesos dels barris marginals de Roma sintonitzava amb el canvi en l'espiritualitat que personificaven els oratorians de Felip Neri. La roba de Maria contrasta amb la roba gastada, clivellada i un pèl esparracada dels pelegrins. I el seu rostre contrasta amb la immensa devoció i senzillesa de la vella de la dreta,

i el recolliment de tots dos pelegrins. Altre cop va ser acusat de falta de decòrum no tan sols per la tria del model de la marededeu, sinó per la mateixa pobresa dels pelegrins. Com s'ha dit, «no és que Caravaggio sigui un desmitificador premeditat, sinó més aviat que els seus misteris i miracles es produeixen aquí i ara; i en presència de gent corrent que apareix davant nostre sense embelliments, amb roba usada i gastada, amb les mans i els peus llardosos, bocabadats, amb les seves robustes extremitats que es posen de manifest en tota l'obra». Altrament dit: una cosa és fer sermons pietosos sobre la senzillesa i la pobresa cristianes i, una altra, que un pintor posés davant dels nassos cardenalícis i benestants la realitat dels pobres del carrer. I que ho fes dient(-nos): mira aquí si vols veure escenes evangèliques.

Goso dir que el millor resum de la mirada de Caravaggio ens el va donar, sense saber-ho, Madeleine Delbrêl, una excepcional mística del segle xx avui dissortadament ignorada, en el títol del seu llibre *Nosaltres, gent del carrer*. Perquè Caravaggio ens està recordant avui, per damunt de tot, que l'evangeli és sinònim de nosaltres, gent del carrer: el nosaltres evangèlic sempre és la gent del carrer. Delbrêl va anar a viure a les perifèries més pobres i va identificar la seva vida amb unes paraules de Jesús en les que hom diria que l'Església no ha cregut mai: «et dono gràcies, Pare, perquè has amagat aquestes coses als savis i entesos, i les has revelades als senzills». Delbrêl ens testimonia que no hi ha mística ni vida espiritual sense deixar-se interpellar pel dolor dels pobres i sense tenir-los sempre davant de la nostra mirada i al costat en la nostra vida: la mística és veure el món a través dels peus bruts, cansats i desesmatats dels que viuen un pelegrinatge en el clarobscur irresoluble de la seva vida. Donant-los, però, tot el protagonisme que tenen en *La Mare de Déu dels Pelegrins*. Delbrêl ens vacuna contra una espiritualitat que necessita espais i moments excepcionals per poder-se conrear, i ens recorda que anar al desert a pregar pot consistir simplement en viure i transitar qualsevol recorregut de cinc estacions de metro: si no podem fer pregària contemplativa envoltats de gent que va fent *scroll* amb l'arma de distracció massiva que tots portem a la butxaca, difícilment ho podrem fer en espais recollits rodejats de gent en silenci, i viceversa. Si no trobem Déu enmig de la ciutat, difícilment el trobarem enmig de la natura, i viceversa. Per això Delbrêl ens diu que «a nosaltres, gent del carrer, ens sembla que la soledat no és l'absència del món sinó la presència de Déu», a diferència de tants existencialistes de pa sucacat amb oli que dirien exactament el contrari, amb grans jeremiades sobre l'absència de Déu en el món actual. Per això, precisament perquè es tracta de la gent del carrer, Delbrêl ens recordarà que «no hi ha solitud sense el silenci; el silenci algunes vegades és callar, però el silenci sempre és escoltar». Per això proposa –i ens proposa– que no és temps d'una missió en extensió (anar a llocs i ampliar espais), sinó d'una missió en profunditat. No em sembla debades que els patrons de les missions a l'Església catòlica siguin, alhora, sant Francesc Xavier i santa Teresa de l'Infant Jesús: la missió és alhora extensió i profunditat, i no n'hi ha una sense l'altra (i la temptació a l'Església sempre és que una abduïxi l'altra).

Per això, avui, quan tants de nosaltres ens hem instal·lat en el confort de redactar indolores declaracions de missions personals i institucionals, pot ser bo meditar davant [La crida de sant Mateu](#).

Aquest quadre és gairebé una seqüència cinematogràfica. A l'esquerra tenim un grup d'homes que qualsevol romà reconeixia, amb un parell de brivalls comptant àvidament el diners i dos nois que ens recorden als d'*Els jugadors de cartes*, on feien trambes: res d'estrany que acabin recaptant impostos. I, enmig de tots ells, St. Mateu. St. Ignasi als Exercicis el posa com a exemple del que és elegir «sense dubtar ni poder dubtar». Cosa que no fa Caravaggio, que ens pinta un Mateu que, sorprèn, sembla que dubti: això va per mi? No et referiràs al del costat? Perquè a la dreta del quadre hi ha Jesús, que nosaltres ja sabem que l'assenyala a ell. Caravaggio enfosqueix Jesús i gairebé l'amaga rere St. Pere. Se sap que en una primera versió St. Pere no hi era, i manta vegades s'ha interpretat que hi és perquè simbolitza que l'Església amaga Jesús. Però a mi m'agrada pensar que ens està dient que tenim vedat l'accés directe a Jesús, i que només hi accedim a través del testimoniatge de les vocacions que ell suscita.



La crida de sant Mateu, Caravaggio, 1599-1600

Jesús, doncs, no és el centre del quadre, i gairebé desapareix en un racó: cal que t'hi fixis per trobar-lo. Com d'habitud a Caravaggio, no se sap d'on ve la llum –deixant de banda que el quadre sol estar pèssimament il·luminat– perquè certament no ve de la finestra. Tanmateix, en un primer moment tot plegat et passa per alt, perquè tot convergeix en la mà de Jesús que assenyala Mateu. Una mà que et deixa a estones inquiet, que té un punt d'estrany en el seu gest, fins que recordes que és la mà que Miquel Àngel va pintar a la Capella Sixtina: la mà en la creació de l'home. I aleshores t'adones que tota crida –tota vocació– és una co-creació, que uneix crida i resposta; per això no ens ha de sorprendre que Mateu dubti sobre si allò va realment per ell. Mentre Mateu s'aclareix, Caravaggio en aquesta escena ha deixat un lloc buit a la taula: el lloc exacte on hauriem de ser nosaltres. En la força d'aquest instant, Caravaggio elimina altre cop la distància entre observador i esdeveniment i fa que l'observador estigui present en el que passa, i que ell mateix es presenti com l'afecta tota l'escena.

Avui es torna a parlar de vocació. Sovint, comprensiblement, com una mena d'esquer que pot ajudar a viure millor el clima d'incertesa en què vivim, i per respondre-hi d'alguna manera. La gent –diuen els diagnòstics– necessita propò-

sit, necessita projectes, necessita orientació. I així s'anuncia sovint el llenguatge vocacional. Però una vocació no és simplement ni un propòsit ni un projecte de vida: tots els que seuen al voltant de la taula en poden tenir, de projectes de vida, però la crida s'adreça a Mateu, i potser per això dubta. Bonhoeffer ens va advertir del risc de proposar una gràcia barata: «la paraula de la gràcia barata ha enfonsat més vides cristianes que qualsevol fe en les obres». Podem substituir *gràcia* per *vocació* i la frase serva tot el seu sentit, perquè una gràcia barata no demana conversió ni transformació vital. De vegades sembla que oferint un còctel que inclogui una mica de sociologia –ep! bescantant l'individualisme contemporani, sobretot–, una experiència de voluntariat, alguna sessió d'*ikigai*, un grapat de competències, estonetes de *mindfulness* i alguna mena de propòsit de cel·lofana que ho emboliqui tot plegat i... Alehop! Ja en sortirà alguna vocació, de la mena que sigui.

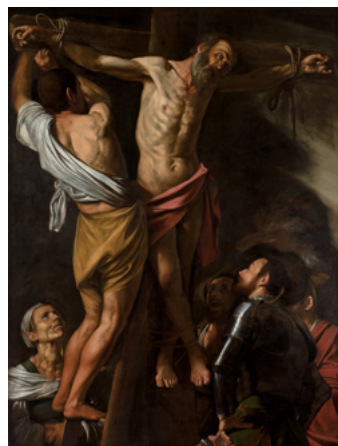
17

De vegades es parla tant de la *meva* vocació, la *meva* missió, el *meu* projecte, la *meva* passió... que al final l'única paraula que li queda clara a tothom és *meva*. I és que no hi ha veritable vocació sense convocació. Sense experimentar que la vocació no és la teva propietat a protegir i defensar sinó el que et fa sortir del teu «propi amor, voler i interès» i de tots els *meus-el-que-sigui*. No hi ha vocació sense sumar-te a un dinamisme comunitari i global que et convoca i et transcendeix.

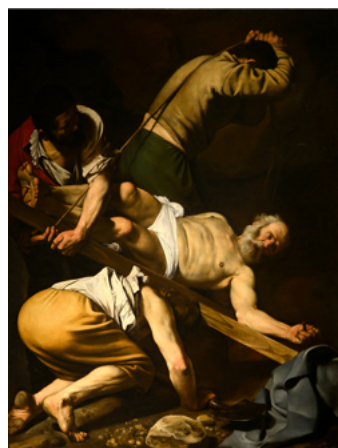
Dit altrament: no hi ha vocació sense conversió. Mateu passarà a formar part dels deixebles espellifats i sorpresos dels dos sopars d'Emmaús que Caravaggio va pintar², serà company d'[aquell Tomàs](#) que furga barroerament i sense cap delicadesa en la ferida del costat de Jesús, [d'aquell Andreu](#) vell i mal alimentat que crucifiquen, [d'aquell Pere crucificat](#) que alguns subalterns –també amb els peus llardosos– malden esforçadament per aixecar en la creu.



La incredulitat de sant Tomàs, Caravaggio, 1602



Crucifixió de sant Andreu, Caravaggio, 1601



Crucifixió de sant Pere, Caravaggio, 1601

2 [Sopar a Emmaús \(1601\)](#) i [Sopar a Emmaús \(1606\)](#).

I encara que Caravaggio ens pintarà a [St. Mateu](#) [escrivint el seu evangeli](#) (era infinitament millor la versió del quadre que li van rebutjar, per cert) i [en el seu martiri](#), en tot plegat ens està recordant que una vocació és alguna cosa més que un propòsit vital o un projecte de vida, encara que ho pugui incloure. Una vocació es pot –i s'ha de!– concretar en propòsits, projectes, tasques o objectius; però no és pròpiament ni un propòsit vital ni un projecte de vida ni s'hi redueix, ans al contrari: entrar a fons en una vocació sovint comporta entendre i experimentar vitalment allò que va anunciar St. Joan de la Creu: «para venir a donde no sabes has de ir por donde no sabes».

La vocació barata sovint difumina el fet que no hi ha vocació sense conversió, i que no hi ha conversió sense missió. I, per tant, s'estalvia d'explicitar que es poden activar propòsits i projectes de vida sense conversió. I s'estalvia d'explicitar que una vocació fa néixer en tu un sentit de missió indagadora, sempre buscant actualitzar-se sense identificar-se amb les tasques i objectius que engendra en cada moment concret. No hi ha dubte que és un pas endavant passar de preguntar-se «com em puc guanyar la vida?» a preguntar-se «què vull fer amb la meua vida?». Però la vocació desemboca en la pregunta de «què deixo que la missió i la crida rebudes facin amb la meua vida?». No és casual que quan els fundadors de la Companyia de Jesús es van aplegar per discernir el seu futur es

preguntessin per «la nostra vocació i el gènere de vida» –i no simplement sobre la vocació–, perquè no hi ha vocació sense gènere de vida que s'hi correspongui i la faci creïble. Tal vegada, en aquella mà que concentra totes les mirades i que, segons Caravaggio, cocrea el vincle vocacional de la crida, hi ressonaran segles més tard els versos de Machado: «Tal vez la mano, en sueños, / del sembrador de estrellas, / hizo sonar la música olvidada / como una nota de la lira inmensa, / y la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas». Més enllà (i a tra-



La inspiració de sant Mateu, Caravaggio, 1602

18



El martiri de sant Mateu, Caravaggio, 1600

vés) de propòsits i projectes de vida, la vocació et converteix per damunt de tot en custodi d'unes poques paraules veritables. Unes paraules veritables que has rebut per custodiar-les testimonialment amb la teva vida, que són el que et mou i el que anheles, i que donen nom a la teva esperança. Perquè quan el que et mou és el vincle que s'expressa en poques paraules veritables, aleshores entens el que va dir V. Havel: «l'esperança no és la convicció que una cosa sortirà bé, sinó la certesa que t'entendrà, passi el que passi».

Passi el que passi. Això et repeteixes silenciosament a Malta, davant d'aquella meravella corpenedora i brutal, i alhora recollida i pacificada, que és [*La decapitació de St. Joan Baptista*](#). L'únic quadre que Caravaggio va signar, significativament amb el color de la sang que regalima del coll del Baptista, amb el nom que va rebre allà, tal vegada com a agraïment per haver estat acollit. Un quadre monumental, que molts consideren el millor que va pintar i que esdevé un gran escenari que es projecta davant teu. El quadre mateix et convida a anar-hi entrant per tal que, tot revisant la teva vida, vagis sentint quin dels personatges t'atreu i t'identifica.



La decapitació de St. Joan Baptista, Caravaggio, 1608

Caravaggio va arribar a Malta fugint d'una condemna per assassinat. Allà el van acollir els cavallers de St. Joan i va pintar aquest quadre ocupant tota la paret del fons del seu oratori, darrere la qual probablement hi havia la presó dels condemnats: per a tothom era evident de què anava el quadre, per tant. Ens ho recorda Schama: «No hi ha histrionismes. El quadre mormola desoladament: en llocs com aquest, això és el que passa». I, amb el pas dels segles, tots hauriem de saber a què es refereix quan diu «llocs com aquest». Perquè allà on hi ha el quadre és on es jutjava i condemnava –i on probablement el van tornar a condemnar a ell, amb el seu propi quadre al fons–. No hi ha cap concessió a cap moment celestial, ni pel color, ni per l'ambientació, ni pels personatges: ni hi ha cap angelet ni els cels s'obren esperant-lo; no hi ha idealitzacions ni cap posteritat, només la cruesa i la brutalitat que s'esdevenen en espais com aquest. Segles més tard, Primo Levi sentirà a Auschwitz la mateixa pregunta essencial mentre un

infant agonitza a la forca: «on és Déu?». Caravaggio elimina la separació entre art i realitat, i es limita a mostrar-nos la realitat de tantes presons que habitualment ens fan desviar la mirada quan ens les mostren en els telenotícies. Aquí, però, Caravaggio no ens avisa que les imatges ens poden ferir la sensibilitat: no vol que desviem la mirada.

La seqüència mostra tot un itinerari: la serventa (o Salomé?) amb una safata, disposada a complir tan bé com pugui l'encàrrec que li han fet; una vella, a qui hem vist en altres quadres del pintor, horroritzada i impotent amb el que s'esdevé davant dels seus ulls; el carceller, que exerceix el seu poder –palesat en les claus– i que es limita a practicar la seva funció directiva fent que les coses passin i indicant on ha d'anar el cap; el botxi, fornit i musculós, que compleix l'ordre amb competència i professionalitat; i el Baptista, que mor amb plena consciència, sense resignació i sense futur. I també hi són, presents en la seva absència, els poderosos que esperen sense embrutar-se les mans el cap que han encarregat. Però Caravaggio no limita aquí l'escena del quadre, com faria qualsevol pintor convencional. En aquest escenari –en el qual ens situa «com si present m'hi trobés»– afegeix a mà dreta un espai per a dos presos que miren encuriosits l'escena, observadors tafaners a una distància de seguretat. Com si Caravaggio ens estigués dient: «Au, puja a l'escenari! Quin és el teu paper a la vida?». Una vida que, per a tanta gent, és «solitària, pobra, desagradable, brutal i curta», tal com la va qualificar Hobbes. Per això hi són els dos presos: per evitar que t'escapis amb bona consciència i diguis: «bé, en realitat jo no soc cap dels cinc; ni cap dels de dalt». Aleshores això vol dir que ets un espectador tafaner i separat, curiós en la distància, que es limita a estar ben informat. El món és ple de persones que converteixen (convertim!) la pròpia mirada no en un àmbit que cal habitar i omplir de vincles sinó en un mecanisme que ens dona el confort d'una distància de seguretat i que es conforma amb tenir informació, protegits per la presó que, paradoxalment, ofereix seguretat a la nostra vida.

Poc després pintarà [*David amb el cap de Goliat*](#). És sabut que aquest Goliat és un autoretrat, un home que ens ofereix la seva darrera mirada al món, perplex, trastornat, sorprès, amb una mirada desolada però encara viva, amb desig de viure i de veure alguna cosa més de si mateix. Però alguns consideren que, aquí, David és també un autoretrat del jove que va ser Caravaggio. Un David lluny de tot triomfalisme, de mirada entot-solada i trista, que mira, interrogant i compassiu, algú que podria ser ell, que serà ell. Un David que sembla que pensi que, a la propera, potser el re-



David amb el cap de Goliat, Caravaggio,
1605-1610

sultat serà diferent. Perquè l'enfrontament entre David i Goliat i tot el que comporta travessa de dalt a baix les nostres vides. No és un combat amb vencedors i vençuts. No és la retòrica embafadora sobre el dualisme del bé enfrontat al mal. És la tragèdia pròpia de la polaritat clarobscura que viu en nosaltres fins a la fi dels temps, com mostrarà la continuació de la història de David, de la qual aquí només en veiem un instant. I la llum que aquí es limita a ressaltar el diàleg etern entre els dos rostres és la llum que ens ha d'ajudar a conèixer qui soc jo en cada moment de la meva vida.

L'insondable silenci de l'univers de Vermeer

«L'insondable silenci de l'univers de Vermeer». Així resumeix Taylor el llegat d'aquest pintor que en el seu temps va vorejar el fracàs i va tenir un reconeixement més que relatiu i que avui, tot just amb tres dotzenes de quadres, no deixa de fascinar-nos, tot provocant-nos alhora quietud i inquietud. Perquè hom ha parlat, potser precipitadament, de l'enigma de Vermeer. Ho podem acceptar amb una única condició: l'enigma no és pròpiament de Vermeer, sinó que Vermeer despulla l'enigma que cadascú és per a si mateix i, alhora, ens hi apropa i ens hi confronta.

Potser ens costa d'entendre que aquest enigma està directament vinculat al que en podríem dir la banalitat dels temes que tracta. Al capdavant, Vermeer va fer fonamentalment pintura de gènere, sense grans innovacions ni en temes ni en estil respecte els seus contemporanis (Fabritius, de Hoogh, der Borcht, Metsu...), que ens han deixat quadres excel·lents. De fet, va ser un més dels pintors de Delft, i no el més reconegut. Vermeer és universal perquè el seu univers és plenament de Delft. En contra del que creuen els cosmopolites d'aeroport, Vermeer és universal i s'adreça directament a cadascú de nosaltres precisament perquè és impossible entendre'l al marge de Delft i de l'època atribolada que va viure. Però, tanmateix, no trobarem aquí el suposat enigma de Vermeer. Més aviat, l'enigma és esbrinar per què ens atrapa amb aquesta força, una força que fa que, instantàniament, la nostra atenció quedi polaritzada per allò que Vermeer ens permet de veure.

Vermeer no ens proposa grans escenes històriques, mítiques o religioses –allò habitualment digne de ser pintat–. En ell, com en tota pintura de gènere, no hi ha lloc per a reis, herois i sants. Més aviat, el que recullen la majoria dels seus quadres és un moment qualsevol de la vida corrent, gairebé banal, insignificant. Fonamentalment, veiem un instant de vida d'unes dones: fent boxets, abocant una gerra de llet, escrivint una carta, enmig d'una classe de música... En contra de la creença que els moments prosaics són incompatibles amb la dignitat de l'art, Vermeer ens diu que tot moment és digne de ser contemplat de manera gairebé reverent. Perquè si hom es pregunta per què Vermeer ha parat esment en aquest moment concret, fàcilment conclou que podria haver estat igualment l'anterior, o el proper, o qualsevol. Perquè en allò que fem, en cada moment, ja hi és tota la plenitud, no tan sols de la bellesa sinó directament de la humanitat, la de tots i la de cadascú. Tot depèn de la mirada: la mirada és la veritable mesura de totes les coses. L'insondable silenci de Vermeer no és altra cosa que una educació de la mirada. Els quadres de Vermeer mostren el que podem veure no quan tan sols mirem, sinó

quan hi veiem des del silenci. Palesen que en allò que menyspreariem dient que és tan sols vida corrent hi ha tota la humanitat. Per dir-ho en un altre llenguatge: Vermeer acaba amb la divisió entre espais sagrats i espais profans i revela que tot –i tot el que fem– pot esdevenir un espai sagrat: depèn de la qualitat d'una mirada nodrida pel silenci, el respecte i el recolliment. No és casual que Siri Huvstedt digués, en contemplar *Dona amb collar de perles*, que l'única paraula que li vingué al cap fou «Anunciació». Fins i tot en els dos únics quadres que Vermeer mostra escenes exteriors, la gent sembla embolcallada per l'apaivagament propi d'algú que simplement hi és plenament fent el que fa en aquell moment.

En certa manera, Vermeer sembla que s'anticipi al Cézanne que digué: «passa un minut de la vida del món, pinta'l tal com és». Però Vermeer no ens diu només «pinta'l tal com és», sinó «viu-lo i veu-lo tal com és». I copsar el *tal com és* de cada instant no és l'enigma de Vermeer, sinó l'enigma –o el misteri– d'una vida viscuda amb qualitat humana. Una vida on tot pot esdevenir una anunciació, perquè no hi ha transcendència a les coses sinó transcendència *en* les coses.

23



Dona amb collar de perles, Vermeer, 1665-1667

Els quadres emblemàtics de Vermeer estan protagonitzats per dones. De fet, només dos quadres tenen un únic protagonista masculí –fent feina en el seu estudi; no caldria sinó–. El que corprèn dels quadres de Vermeer és que moltes de les seves protagonistes estan molt més que simplement concentrades: és la senzilla atenció i presència amb què fan el que fan. En el gest més fugaç s'hi troben plenament presents, perquè l'experiència de la vida és estar presents en el que fem i no perduts en les fantasies o els neguits del futur, o atrapats pel ressentiment o la nostàlgia del passat. Vermeer ens diu que el moment triat no ho ha estat per ser el millor sinó perquè és, senzillament, el millor moment que tenim per viure. Al contrari de Goethe, Vermeer no li diu a l'instant: «Atura't. Ets tan bell...», sinó que ens diu que podem fer bell qualsevol instant. Els quadres de Vermeer potser ens poden semblar inevitablement estàtics; en realitat, però, no fixen res, són plens de moviment: qui els contempla veu clarament que són un moment d'una seqüència prenyada d'un abans i un després i, alhora, tenen tota la força d'un ara viscut. El que importa és l'experiència (els mateixos quadres són una experiència!) i no la representació d'objectes i persones.

Quan hom entra a la sala on hi ha exposada La lletera (un quadre que no sembla que originàriament tingués aquest nom), queda a l'instant captivat per aquesta pintura que eclipsa tot el que l'envolta. En el recolliment i la devoció amb què aquella dona aboca la gerra de llet –aquell rajolí blanc que sembla que flueixi eternament– hi trobem l'eco de totes les representacions de la santedat de Maria. Perquè en un gest quotidià –en qualsevol gest quotidià– hi pot haver la plenitud dels temps. En aquest quadre, Vermeer condensa alhora la invitació ignasiana a buscar i trobar Déu en totes les coses i el *samu*, la pràctica meditativa zen que cerca dur a terme les tasques quotidianes concretes amb atenció, presència i plena consciència. La llum no només resplendeix discretament en tots i cadascun dels objectes del quadre, lluminosos en si mateixos. La llum fa que tot (cada objecte i el mateix quadre) tingui vida pròpia. És la llum el que ens està dient que qualsevol de les persones de Vermeer podem ser nosaltres, són com nosaltres: envoltats de llum sense fixar-nos-hi, perquè en ella ens movem, vivim i som. Igual que ho fan aquestes dones embolcallades per la tènue llum d'una finestra, talment s'estigués a punt d'esdevenir una altra anunciació en el simple fet de llegir una carta, tocar el llaüt, emprovar-se un collaret o agafar una gerra.



La lletera, Vermeer, 1658-1660

Els quadres de Vermeer sembla que demanin un cert moviment per part nostra. Com si, tot de passada, entrelluquéssim de manera gairebé casual un moment privat, íntim. Però no ens queda més remei que aturar-nos, amb la consciència que allà hi és tot. Vermeer no ens crida l'atenció, sinó que ens la desvetlla. I ens la desvetlla perquè ens provoca –literalment– la contemplació de la vida interior: el que veiem és gairebé sempre el que s'esdevé en espais privats. En aquest sentit, ens sentim fins i tot una mica intrusos en accedir a moments de vida en els quals les persones no són conscients de ser observades. Al contrari d'un Antonio López –l'obsessió perfeccionista del qual el converteix sovint en un congelador de temps–, Vermeer captura i copsa un moment i no tan sols el recull, sinó que l'acull. I ens mostra que tots podem ser no consumidors del temps que passa, sinó acoïllidors del temps viscut.

Amb Vermeer accedim a la privacitat de les persones que veiem, però no a la seva intimitat, que només podem intuir en la transparència d'alguns rostres. Resulta colpidor que, en un pintor de tan poca obra i pintada tan lentament, sis dels seus quadres representin una dona amb una carta: rebent-la, escrivint-la, llegint-la... Ho veiem, però no hi tenim accés. En donar-nos accés a aquestes dones que llegeixen o reben una carta, Vermeer ens està introduint en una atmosfera de discreció: veiem i, alhora, no podem saber; accedim a un moment íntim i, alhora, restem exclosos de la intimitat. En paraules de V. Bozal, «la mirada és l'instrument del qual se serveix (de què, amb ell, ens servim); és adequat perquè és insuficient: ens informa que existeix un món privat i que, precisament perquè és privat, és distant. Contemplem la [Lectora en blau](#) però no sabem què llegeix; tampoc què llegirà aquesta [dama a qui la criada lliura una carta](#). El pintor suscita la nostra curiositat però no la satisfà». Com tantes coses i tantes relacions de la vida.

Vermeer ens atura, i en aturar-nos ens fa parar esment en el fet que sempre creiem conèixer els altres i els jutgem, i ens costa molt sostenir i acceptar que el seu món íntim no ens pertany, tot i que solem parlar dels altres com si en sabéssim alguna cosa. Per això, aquests quadres ens fan adonar que sempre veiem els altres sense conèixer-los ni poder conèixer la seva intimitat. Com diu –i ens diu!– un personatge de *L'acabadora*: «tu sempre tens pressa per emetre sentències». Sovint mirem i sentenciem; encara més, sentenciem sense ni tan sols mirar i, per descomptat, sense ni tan sols saber, perquè molt sovint només veure i conèixer trossos de vida vol dir 'no saber'. Per això, l'Evangeli ens recorda: «no judiqueu i no sereu judicats». En canvi, mirar i escoltar sense emetre sentències és el que fa que tota persona, com les dones dels quadres de Vermeer, esdevingui subjecte.



Dona llegint una carta, Vermeer, 1663-1664



Dama i criada, Vermeer, 1667

Però el mirar i escoltar sense emetre sentències demana una llarga, pacient, inacabable educació del desig. El desig present en totes les nostres mocions, que ens mou vers l'altre i que ens atrau des de l'altre. Un desig, però, que no es pot satisfer a si mateix i que mai pot culminar ni completar totalment en l'altre la satisfacció que està buscant. En aquest sentit, és un anhel que mai deixa de ser-ho perquè educar el desig comporta sostenir i contenir la pulsio potencialment predadora de tot desig. I també sostenir la ferida de no poder assolir ni conquerir la plenitud de la satisfacció que busca tot desig. També el desig de l'altre, també el desig de Déu. Aquí és on la pintura de Vermeer es retroba en la seva dimensió més radical amb Rumi: «la ferida és el lloc per on entra la llum».

I és des d'aquí que podem considerar Vermeer un mestre de pregària o, si voleu, de contemplació. Malebranche ens va dir que l'atenció és la pregària natural de l'ànima. L'atenció. No la voluntat, no l'esforç, no la reflexió, no l'activisme espiritual: l'atenció. L'atenció en tant que obertura, disponibilitat i receptivitat. L'atenció en tant que descentrament. L'atenció que es deixa afectar. Això és la pregària natural de l'ànima. En Vermeer es conjuminen la delicada i atenta mirada del pintor amb la senzilla i absoluta atenció que brolla del cos i l'ànima de les dones presents en els seus quadres. El vincle entre la mirada atenta de l'un i l'acció atenta de les altres esdevé en si mateix un acte de recolliment, de devoció, de pregària: l'atenció és la pregària natural de l'ànima. Perquè en els seus estrats més radicals l'atenció no és una activitat cognitiva, mental, operativa o instrumental: és una experiència espiritual. Per això Simone Weil va poder afirmar des del seu itinerari biogràfic que

l'oració és l'orientació vers Déu de tota l'atenció de què és capaç l'ànima. La qualitat de l'oració està per a molts en la qualitat de l'atenció. [...] Aquesta mirada és, abans de res, atenta; una mirada en la qual l'ànima es buida de tot contingut propi per a rebre al ser al qual està mirant tal com és, en tota la seva veritat. Només és capaç d'això qui és capaç d'atenció.

Vermeer ens interroga sobre quina és la distància justa amb relació a la intimitat de l'altre, ens convida a acostar-nos a l'altre amb un respecte atent i no invasiu i, sobretot, ens retorna la mirada i ens suggereix que tal vegada som nosaltres mateixos que mai no acabem d'accedir a la pròpia intimitat. O, si més no, que assolir-ho no és obvi i que només serà possible si aprenem a mirar-nos amb atenció, afecte i respecte, sense l'exigència de qui no accepta el temps viscut i només el jutja. Hokusai digué que tot el que havia produït abans dels setanta anys no valia res, i que creia que, si seguia progressant, als noranta penetraria en el misteri de les coses, i que als cent deu tot el que fes, tant si era un punt o una línia, estaria viu. Potser no es tracta tant de pretendre accedir totalment a la intimitat i grapejar-la sinó, simplement, d'estar viu.

L'insondable silenci de l'univers de Vermeer és inseparable de la llum que fa que tot en la seva pintura estigui viu. Cada objecte, cada gest, cada mirada tenen la presència justa gràcies a la llum que els correspon, l'origen de la qual no veiem. El veritable paisatge de Vermeer és la llum present arreu, sense que la puguis veure i atrapar. I és aquesta llum la que traspasa un silenci que no és merament estar callat i que engendra la sensació que no hi ha res al món que pugui alterar-lo, encara que visquis en una època tan convulsa com la que va viure Vermeer. Proust digué de la *Vista de Delft* que era el quadre més bell del món. Nogensmenys, hi ha alguna cosa més que bella. Pintat poc després que l'explosió d'un polvorí causés una gran mortaldat, en el quadre –en els quadres de Vermeer– no hi ha res que faci soroll, que destorbi el silenci. De la mateixa manera que –com en *El carreró*– no hi ha res que aparti els seus protagonistes de fer el que han de fer. En cada moment.

No hi ha enigma de Vermeer, perquè un enigma es resol i Vermeer no resol res, sinó que ens aproxima a un misteri i ens el mostra: el misteri que cadascú és per a si mateix i el que som els uns per als altres. I aquesta aproximació i aquest mostrar-se només es poden esdevenir quan estem xops de l'insondable silenci de Vermeer, que és el nostre.

Carlos Pujol, en el recull de poemes que va dedicar a Vermeer, en té un que acaba així: «Entre aquel alboroto / yo pintaba el silencio, lo que calla / cuando en el corazón no se oye ruido».

El que Vermeer ens anuncia i ens recorda és que enmig del brogit de cada dia podem escoltar allò que calla quan en el cor no se sent cap soroll.



Vista de Delft, Vermeer, 1659-1661



El carreró, Vermeer, 1657-1658

Un gos. Només un gos

Diuen que, quan Benet XVI era el cardenal Ratzinger –prefecte de la Congregació per a la Doctrina de la Fe, recordem-ho–, en un viatge a Madrid va demanar de fer una visita a El Prado. Els responsables li van preparar un recorregut convencional i previsible a base de *Murillos* i *Zurbarans* però, davant de la seva sorpresa, en arribar els va dir que el que volia veure eren les *Pinturas negras* de Goya. Sembla que les va visitar amb atenció i que, en arribar davant d'[*El perro*](#), hi va romandre una certa estona, després de la qual es va retirar en silenci.

Què té aquesta pintura enigmàtica, hermètica, seductora i desolada que ha atret i captivat tantes persones al llarg del temps? El mateix Joan Miró, en la seva darrera visita a El Prado mesos abans de la seva mort, es va centrar en *Las Meninas* i *El perro*. I Antonio Saura va deixar dit que és «el cuadro más bello del mundo». Un quadre que, en certa manera, culmina un dels processos més fascinants de la història de la pintura. Un procés que dona lloc a una veritable doble vida en la producció pictòrica de Goya. No ve al cas ara glossar la seva personalitat complexa i polièdrica, ni la seva biografia. Fou el retratista més important i reconegut de la cort i pintor del rei; va ser testimoni de la invasió francesa i de la reacció rebatejada miticament com a «Guerra de la Independència»; va haver de tramejjar l'infame Ferran VII; i la Inquisició (de qui, curiosament, és en bona mesura hereva la congregació que dirigia Ratzinger) es va interessar per la seva pintura i pels seus vincles amb els afrancesats, que és com s'anomenava als il·lustrats –amb aquesta mania espanyola de considerar com a no veritablement espanyoles les idees o els adversaris polítics que no encaixen amb la doctrina oficial–. I no cal fer esment a l'impacte devastador de la ma-



El perro, Goya, 1819- 1823

laltia que li va produir la sordesa o a les seves relacions amb la duquessa d'Alba, que avui farien les delícies de qualsevol programa de sobretaula.

El que ara m'interessa és subratllar aquesta doble vida que fa que tingui una obra pública, que li permet assegurar-se els ingressos –pels quals mai no va deixar de preocupar-se–, i una obra privada no destinada necessàriament a ser mostrada, en la qual podia esplaïar-se amb més llibertat atès que, com ell mateix digué, en l'obra per encàrrec «el capricho y la invención no tienen ensanches». En aquest punt Todorov ha destacat, amb gran encert, que hem de veure Goya com un pensador, un pensador estimulant, provocatiu, desconcertant, colpidor. Un pensador que formula el seu pensament amb el llenguatge de la pintura i, sobretot, del dibuix. Un pensador que ens ajuda a entendre'ns millor a nosaltres i el món que vivim, perquè explora sense prejudicis, convencions ni edulcorants els racons més inhòspits i descarnats de la condició humana. I per això resulta un símbol tan potent visualitzar el màxim responsable de la doctrina de la fe en silenci davant d'*El perro* (en una seqüència que imagino complementària de la *Llegenda del Gran Inquisidor* de Dostoievski): perquè la doctrina de la fe, sigui el que sigui el que això significa, no és possible si hom no es despulla en un total arrelament en la condició humana i en la més radical indagació de totes les seves dimensions. I aquí val per a tota doctrina el que deia Goya de la pintura: «que no hay reglas en la Pintura, y que la opresión, ú obligación servil de hacer estudiar ó seguir á todos por un mismo camino, es un grande impedimento à los Jóvenes que profesan este arte tan difícil». Potser la indagació de la fe i la fe confiada en la indagació només s'esdevenen quan no hi ha doctrina reduïda a ser entesa com a «mismo camino» o, pitjor encara, com a «obligación servil».

Per al fil que estic seguint per arribar a *El perro* són especialment rellevants *Los desastres de la guerra*. Una col·lecció de gravats que no va publicar mai en vida i que avui té una actualitat escruixidora. Z. Music, en sortir de Dachau, digué que l'únic que reflectia el que havia viscut en el camp era [el desastre número 18](#). I Primo Levi diu que va sentir a dir a un



Desastre número 18. Enterrar y callar, Goya, 1810 - 1814



Desastre número 32. ¿Por qué?, Goya, 1810

vigilant de les SS a Auschwitz: «aquí no hi ha *perquè*». Aquesta és la terrible resposta al clam que travessa els *desastres* i que Goya explicita en un d'ells: «*Per què?*» Una pregunta devastadora que no es pot pair davant d'un *desastre*, i que no es pot sostenir ni tan sols sobre ella mateixa. Contemplar detingudament els *desastres* de Goya és un dels millors antidots que conec contra el que el papa Francesc ha denominat «la globalització de la indiferència». Perquè no hi ha res més contemporani en l'obra de Goya que els *desastres*, que podrien il·lustrar millor els nostres informatius que moltes de les imatges amb què ens inunden. Amb una diferència substancial: les imatges sempre voregen l'obsenitat de convertir el dolor i el sofriment en espectacle, mentre que els *desastres* ens en mostren la veritat. La veritat que va saber reconèixer Joan Vinyoli: «Que tot és dur, cruel, sense pietat / i sempre el mal i la vergonya duren».

Goya palesa una escissió que segles enrere no hauria estat mai acceptada: la prioritat de la veritat per damunt de la bellesa. Quina veritat? L'eterna veritat que hem contemplat en aquesta immensa fossa comuna que ha esdevingut la Mediterrània. El que hem vist a Sarajevo, a Srebrenica, a Myanmar, al genocidi de Gaza, a Síria, al Sudan, al Iemen, a Ucraïna... El que any rere any hem vist repetit en diversos racons del planeta. En els gravats de Goya hi són tots aquests racons, tots, sense excepció. Nietzsche s'equivocà: l'etern retorn no és el del superhome sinó el de la deshumanització, pròpia de la crueltat i del sofriment sense perquè. Ens costa d'acceptar-ho perquè fereix massa el nostre narcissisme: els desastres també revelen la naturalesa humana. Davant de desastres de tota mena és massa fàcil dir que són inhumans. És massa fàcil treure'ns-els de sobre amb aquesta pirueta retòrica. No: el que hi veiem és humà, massa humà. És també el que els homes som capaços de fer. Tots. I, per això, en aquests gravats no hi ha res d'èpic, ni de sublim, ni de grandios, com tants altres quadres de grans batalles o d'herois militars ens han intentat transmetre. És, simplement, mostrar als homes el mal que són –que som– capaços de fer. És com el quadre que Goya pintà sobre [*l'aixecament del dos de maig*](#): les cares són totes igualment crispades, les mirades són igualment salvatges, amb independència de l'uniforme que vesteixin; les úniques mirades humanes que interroguen qui contempla el quadre són les dels cavalls.



El dos de mayo de 1808 en Madrid, Goya, 1814

Ho va saber veure amb claredat Marguerite Duras en l'escruixidor diari personal que va titular *El dolor*, escrit mentre esperava l'arribada del seu marit, retornat de Dachau. L'horror dels camps de concentració és tan estructuralment humà com les idees d'igualtat i fraternitat. Només fent-nos-en radicalment corresponsables podrem suportar el seu pes. Perquè, quan ens encercla alguna temptació de bona consciència autosuficient, ens convé no oblidar el que digué Ofèlia a Hamlet: «Senyor, sabem què som, però no sabem què podem arribar a ser». Sempre tenim al nostre abast, en un grau o altre, la terrible banalitat del mal. Perquè la banalitat del mal existeix; és humana, massa humana. La banalitat del mal radical, per descomptat. Però també la petita banalitat del mal quotidià. I ambdós, per cert, es poden dur a terme amb professionalitat, amb eficàcia i eficiència, compliment objectius. Hem de començar a reconèixer el potencial pervers i sàdic que tenen aquestes paraules, que volen presentar-se de manera aparentment asèptica com si fossin innòcues i no depenguessin del propòsit que les activa o del desastre que pretenen assolir. En un món com el nostre, on la gent anomena *opinar* o *pensar* al simple fet d'anar rebotant els missatges que li arriben, va bé no oblidar mai que a *Eichmann a Jerusalem* Hannah Arendt va presentar la manera de com arribar a ser, per exemple, un eficaç i eficient directiu responsable de logística. D'una logística eficaç i eficient per tal de portar la gent a Auschwitz, Treblinka i similars.

31

Davant del dolor, la crueltat i el sofriment desapareixen els valors, les conviccions i les ideologies amb què sovint volem justificar-los o explicar-los, o amb els quals vestir-nos amb la bona consciència de la nostra indignació. Perquè la prioritat de la mirada no la tenen ni els valors, ni les conviccions, ni les ideologies, sinó les víctimes. A Goya no li interessa l'uniforme que vesteixen, sinó el fet que són víctimes. Goya anticipa en la seva mirada el que digué Carles Capdevila en el seu comiat com a director del diari Ara: «vull sentir-me més a prop dels que pateixen que dels que fan patir». No ens enganyem: Goya ens trasbalsa no tan sols perquè ens mostra uns fets davant dels quals ens costa sostenir la mirada, sinó també perquè, davant de l'eterna coartada de consolar-nos jutjant i condemnant els altres, ens confronta amb els versos de Màrius Sampere: «Mirem i què hem vist / sinó l'interior dels ulls?»

Si hom fa l'exercici de mirar els *desastres* en l'ordre invers en què els va presentar Goya, en arribar al [número 1](#) pot ser que senti un calfred. Perquè el que hi troba, despullat d'èpica, transcendència i de qualsevol sublimitat religiosa, és un gravat que, sens dubte, li resultarà familiar: hom només pot recordar el motiu iconogràfic de Jesús a l'hort de les oliveres. El que hi ha en



Desastre 1. Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer, Goya, 1810

aquest gravat és una connexió amb les experiències limit de tot ésser humà, plena de veritat i despullada (o mancada) de teologia. Cosa sempre millor que una connexió plena de teologia i despullada (o mancada) de veritat. Per això, convé sempre tenir present el que Goya deia de la seva pintura:

Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles, ni se me ocurre contar los pelos de la barba del transeúnte o la botonadura de su abrigo. Esas minucias no distraen mi atención. Y mi pincel no debe ver más ni mejor que yo. En contra de la naturaleza, estos profesores cándidos quieren detalles de conjunto, pero sus detalles son casi siempre ficticios o mentirosos.

Vet aquí la clau de tota indagació en el camí vers la pròpia humanitat: el meu pinzell no ha de veure-hi ni més ni millor que jo. I qui diu el meu pinzell diu la meua ideologia, la meua teologia, els meus valors, les meves creences. I no perquè en elles no s'hi pugui expressar la nostra autenticitat, sinó perquè sempre tenim el risc de caure en l'autoengany que fa que el pinzell hi vegi –i ens vegi– millor que nosaltres, amb detalls «casi siempre ficticios o mentirosos». Perquè no es tracta de pintar més bonic, sinó d'aclarir, afinar i aprofundir la mirada sobre nosaltres i sobre el món.

I això és justament el que ens porta a *El perro*. Quan Goya compra la Quinta del Sordo, probablement per apartar-se de Madrid i del que s'hi esdevé, entra a l'espai on crearà el que hom ha anomenat la capella sixtina de la pintura moderna: les *Pinturas negras*, que van motivar la visita de Ratzinger. Unes pintures que Goya pintà directament sobre les parets de les habitacions principals, amb les que convivia diàriament –algunes de las quals, per cert, han esdevingut emblemàtiques de Goya–. Unes pintures, per tant, per a si mateix i no per als altres, ni segons els requeriments dels altres, ni per a complaure els altres, en les quals podem suposar que pinta amb la màxima llibertat. Unes pintures on s'hi fan presents components bàsics de la condició humana amb els quals tots ens hem de confrontar, hem d'assumir-los i hem de configurar-los al llarg del nostre itinerari vital: el pas del temps, el poder, la sexualitat, la cultura, les pors, l'agressivitat, la malenconia, els instints, la religió, la mort... No m'interessen ara les inacabables consideracions sobre el que representen i com ho representen, ni les especulacions sobre el perquè de la seva concreta distribució en els dos pisos de la Quinta. M'interessa anar de dret a la pintura que, probablement, era la darrera que veia algú que anés de visita a la Quinta i que, crec que encertadament, culmina la sala d'El Prado on estan aplegades.

Què hi veiem? El cap d'un gos emergint en un paisatge que és més aviat un no-paisatge. S'ha dit de tot, tant per descriure'l com per dir què representa: un gos enterrat, sortint rere un talús, lluitant contra el corrent, expectant en l'espera, enfonsant-se, surant en una aigua negra, mirant un cavall o uns hipotètics ocells... I, malgrat el reconeixement del seu hermetisme, hom es pot deixar portar per diverses claus

interpretatives: la solitud, la malenconia, l'espera anhelant sense res a esperar, la desolació sense consol enmig d'un paratge tant colossal com buit, el drama irracional de la vida, l'espera muda de la mort davant la qual no hi ha ni socors ni pietat, l'abisme buit en què vivim, la vida que passa enmig de la indiferència còsmica, l'acceptació que no podem deixar de fer(-nos) preguntes que no tenen resposta... Una pintura, doncs, que esdevé alhora màximament hermètica i màximament eloqüent. Una pintura on, tal vegada, hi ressona l'eco dels versos de Màrius Sampere: «Només percebem les formes / que han desaparegut. Som els detectors del Rastre. / Estem fets per mirar, / per observar la cosa que no hi és».

Un gos. Només un gos.

I si, tanmateix, tot el que acabo de dir fos tan punyent, tan radicalment humà, tan vitalment indefugible que ens distreu en la nostra contemplació? Perquè tal vegada el que distingeix *El perro* de totes les *pinturas negras* és el seu caràcter meditatiu. En el sentit que, estrictament, no podem dir res; només restar palplantats sense distanciar-nos amb paraules d'allò que s'esdevé davant nostre. Com el primer *koan* que se li proposa a un practicant de zen –curiosament també protagonitzat per un gos–, la resposta al qual no admet cap esclatxa per on es puguin filtrar ni conceptes ni judicis. Davant d'*El perro*, la nostra ment lluita per construir una narració, per assajar una explicació, per atorgar-li un sentit, per fer que el que veiem passi a formar part d'algun ordre ignot. Però, pròpiament, davant d'*El perro* no hi ha relat possible i això el que ens revela és, justament, com de perduts ens sentim sense relat, sense narracions que donin ordre i sentit al que vivim. *El perro* deixa en suspens la nostra inacabable xerrameca interior, feta de pors i de desigs. El que ens inquieta d'aquest quadre quan el tenim al davant és no poder dir res, i aquesta inquietud és la que no som capaços de sostenir. I, per això, anem en socors de pinzells mentals de tota mena, que ens ajudin a veure-hi millor del que veiem. A veure més del que, simplement, hi ha ara i aquí. Un gos. Només un gos.

Si no hi fos el gos, si Goya hagués fet el pas vers una pintura no figurativa i hagués eliminat l'animal, aquesta inquietud s'amorosiria. Però aquest gos, que no ens permet escapar-nos en cap seqüència temporal ni distreure'ns amb cap context, no fa altra cosa que confrontar-nos amb el repte de la presència. D'acceptar i viure el que hi ha en el nostre present en la seva totalitat. Quan era petit i passaven llista a classe, quan deien el meu nom havia de contestar: «presente». M'ha costat anys adonar-me que hom pot passar tota una vida sense que aquesta resposta arribi a ser mai veritat del tot.

Davant d'*El perro*, o t'hi estàs simplement en un silenci obert i en una atenció sense jutjar ni valorar, o no hi tens res a fer i passes a entretenir-te en una altra cosa. No hi ha detalls a mirar, no hi ha res que distregui. Simplement, hi ha el que hi ha. Com

cada dia. Arreu. Per això, en la mesura que el quadre és un instant alhora present i etern, sense abans ni després, és una veritable invitació a la meditació. L'única mirada que admet és una mirada plenament, totalment contemplativa, sense la distracció de tenir res a contemplar. Perquè només d'aquesta manera és possible que vagi creixent en nosaltres una mirada atenta, capaç de copsar la veritat de la pròpia i compartida humanitat en tot el seu potencial. Una mirada capaç de comprendre alhora la veritat d'una presència que ho amara tot i la veritat d'una vida al costat dels que pateixen –i no dels que fan patir–.

Ratzinger i tota la doctrina de la fe retirant-se en silenci de la contemplació d'*El perro* no tan sols ens recorda que, comptat i debatut, aquest gos és el nostre mirall. Ens recorda també que, si volem retirar-nos d'aquest silenci sense perdre'l, només hi ha lloc per als versos de Màrius Sampere: «I no pregunteu què he dit. Pregunteu-vos / què heu entès».

Introduir el silenci...

...en l'escultura. Això és el que va dir André Gide davant la [*Mediterrània*](#) d'Aristides Maillol: «Maillol acaba d'introduir el silenci en l'escultura». Gosaria dir que una mirada apaivagada, curosa, progressivament asserenada de la seva obra desvetlla, efectivament, la veritat de l'afirmació de Gide: Maillol introdueix el silenci en l'escultura fins al punt que la contemplació de les seves obres fa emergir lentament, progressivament, un silenci interior que és l'eco del que l'escultor ens ha mostrat.

Mompou ja ens va regalar la possibilitat de copsar, concebre i pensar una *Música Callada*. Misteri de l'esperit i esperit del misteri. Allò subtil que, simplement, s'esdevé, que és aquí. Maillol, en canvi, mostra el silenci present en la pesantor i la densitat de la matèria. Maillol transforma la matèria sense que deixi de ser matèria. El tacte ens evoca la consistència indefugible de la seva realitat i, alhora, la pàtina tornasolada i càlida ens recorda que el temps és, com va dir Marguerite Yourcenar, el gran escultor. El nostre escultor, el que va donant forma a les nostres vides.

Algú ha dit que una escultura és allò amb què topem en un museu quan retrocedim per veure millor un quadre. Potser preferim la pintura a l'escultura perquè, amb la pintura, podem tenir la fantasia que l'abastem i dominem amb la mirada. L'escultura sempre s'escapa de la nostra pretensió d'una visió completa i ens retorna a la

humilitat de saber que no som senyors de la realitat i de la vida, que sempre defugen la nostra voluntat de domini i control. I, nogensmenys, el que captiva de les escultures de Maillol és la lleugeresa que les habita. Hom diria que el fet que estiguin dipositades sobre una superfície és una confusió visual. Només ho sembla, perquè se sostenen sobre si mateixes. No són figures alades, però diries que les pots prendre sense esforç, fins i tot les de més volum.



Mediterrània, Maillol, 1923-1927

Potser Maillol ens resulta tan proper perquè ens tramet un missatge xifrat sobre les nostres vides. Quan Gide diu que ha introduït el silenci en l'escultura ho assenyala amb exactitud. No es tracta de retirar-se al silenci per poder esculpir millor la nostra vida. Es tracta d'introduir el silenci en la densitat, la materialitat i, sovint, la pesantor de la nostra vida. No ens convida, simplement, a buscar llocs apartats on ens acostem al silenci exterior (silenci, per cert, que no trigarem a considerar un producte de luxe). No es tracta d'anar a carregar les piles, perquè no hi ha piles que s'hagin de carregar. Es tracta d'introduir el silenci en allò que la vida va esculpint en nosaltres, va fent de nosaltres, va fent amb nosaltres. No només el temps és un gran escultor. Gosaria dir que també ho és el silenci. Fins i tot, que sobretot ho és el silenci.

Les escultures de Maillol susciten un recolliment meditatiu. Però no susciten passivitat. Ser receptiu no és ser passiu. Ser receptiu no és donar les coses per fetes, acabades, inamovibles, com si només es tractés de fer-les nostres. De fet, el gruix de la seva obra s'allunya de tota pretensió de copiar o repetir. Sempre acompanyat dels seus quaderns, l'escultor roman atent a tot el que l'envolta. Perquè la seva obra no respon a la mera voluntat de copiar o reproduir la realitat; no hi ha sotmetiment a o dependència del que ja existeix. Com va dir Àlex Susanna, «la gran aportació de Maillol va ser substituir el tema per la forma pura». És la recerca de la bellesa, l'harmonia, la puresa de la forma, que trenca amb el que dominava en aquell moment. Si contemplem Rodin, hi veurem narració, moviment; múscul, en definitiva. Maillol és la puresa. Però no entesa com a perfecció sinó com a depuració, com a simplificació que copsa allò essencial. La total presència d'allò essencial en el moment present, en qualsevol instant; presència copsada per la mirada atenta. Ho digué el mateix Maillol: «Em serveixo de la forma per arribar a allò que no té forma. Tendeixo a expressar allò que no és palpable, allò que no es pot tocar». I aquest *allò* només és accessible en el que és més tangible, tocable i palpable: una escultura. Perquè no es fa present fora del que és tangible, tocable i palpable.



La Nit, Maillol, 1909

Contempleu *La bugadera*, *Noia agenollada*, *Dona amb colom*, *Noia asseguda pentinant-se* o *La Nit*. Gosaria dir que sobretot *La Nit*. Una escultura on es condensa, amb un respecte i delicadesa infinits, tot el sofriment i l'esgotament vital que ha tenallat

la humanitat des del fons de les pròpies entranyes. Maillol reflecteix la bellesa, l'harmonia, la puresa de formes. Però, sorprenentment, algunes de les seves obres reflecteixen la bellesa, l'harmonia i la puresa de formes en el dolor, en l'expressió del dolor. És el que veurem també en el *Monument als morts de Port-Vendres*; o en el *Monument als morts de Céret*, que porta per títol *El dolor* i que, per cert, té un sorprenent aire de família amb la *Mediterrània*, que també s'anomenava *El pensament*. De la mateixa manera que Maillol va introduir el silenci en l'escultura, va fer el que sembla una contradicció en els termes: unificar bellesa i dolor. Ens pot semblar obvi que en alguns dels seus monuments commemoratius l'escultura s'expliqui pel context. Però, si els mirem bé, veurem que mostren per damunt de tot l'aclapament del dolor, del dolor –podríem dir– en estat pur; i que l'escultura roman plenament significativa fora del context que l'origina. I ho fa perquè ens mostra el dolor que, seguint el llibre de Job, consisteix en viure en «el país de la fosca i la tenebra, país d'ombres i desordre, on l'aurora és fosc, i la claror negra nit». Com que en mostrar aquestes escultures fora del seu context apareix en tota la seva bellesa l'expressió del dolor, Maillol ens porta al reconeixement del que podríem anomenar *el dolor sense culpable*, el dolor que encara és més dolorós perquè no el podem atribuir a res o ningú: potser pot tenir explicació, però és una explicació sense culpable. Poder donar la culpa a algú del dolor que sentim ens permet amanir-lo amb ràbia, indignació o acusació i així podem expulsar-lo d'alguna manera. Però quan és dolor, només dolor en estat pur, aleshores el seu pes ens aclapara fins a l'extrem i ens porta fins a dimensions de l'ofici de viure que no són fàcils d'aprendre. Com diu un personatge de *Les gràtituds*, de



Monument als morts de Céret, Maillol, 1922



Monument als morts de Port-Vendres, Maillol, 1919

Delphine de Vigan, «a vegades cal assumir el buit que deixa la pèrdua. Renunciar a distreure l'atenció. Acceptar que ja no hi ha res a dir». El dolor a vegades és tan pur que no hi ha res on penjar-lo ni recolzar-lo. Acceptar que ja no hi ha res a dir.

Però que Maillol hagi unificat bellesa i dolor ens pot ajudar a mirar cara a cara aquell dolor que ens porta al cor de la condició humana, aquell dolor que no és resultat del mal evitable i que, per tant, no ens permet identificar un culpable. Sempre ens agrada que el dolor tingui com a parella de ball la justícia, cosa que ens permet indignar-nos o desesperar-nos mirant d'entendre si allò que (ens) passa és just o no, si hi ha dret o no a que s'esdevingui. És clar que cal combatre el mal evitable i treballar per una societat més justa, no caldria sinó. Hi ha un dolor la dimensió culpable del qual no és que sigui inhumana, com ens agrada de dir, sinó que també és humana, massa humana. Però paradoxalment, aquesta és la mena de dolor que ens sembla manegable, ni que sigui perquè almenys el donem per explicable i comprensible. Però això no elimina la mena de dolor davant del qual paraules com *justícia*, *culpa* i *responsabilitat* han de caure en el mutisme. La mena de dolor que Marguerite Yourcenar ens recorda en boca d'Adrià (aquell que tractava d'entrar en la mort amb els ulls oberts):

Quan haguem alleugerit de la millor manera possible les servituds inútils i evitat les desgràcies innecessàries, sempre tindrem, per a mantenir tenses les virtuts heroiques de l'home, la llarga sèrie de mals veritables, la mort, la vellesa, les malalties incurables, l'amor no correspost, l'amistat rebutjada o venuda, la mediocritat d'una vida menys vasta que els nostres projectes i més opaca que els nostres somnis –totes les dissorts causades per la naturalesa divina de les coses.

Traieu l'adjectiu *divina*, si ara molesta. Però ens cal reconèixer que hi ha una manera de tractar amb el dolor que, en el fons, suposa negar que som éssers vius, que forma part de la vida. Quan els altres no són responsables del que ens passa, el dolor posa a prova tant els nostres límits com la projecció que ens hem fet de nosaltres mateixos, com si els nostres límits no fossin ben reals. Per això, em sembla tan important, quan ens cau a sobre el dolor amb tot el seu pes –i, especialment, el dolor sense culpable–, aprendre a estar els uns al costat dels altres com a persones, sense caure en la temptació de reduir el dolor a un problema que cal resoldre o a un desajust que cal arreglar. Perquè el dolor sovint no permet articular paraula. Però acceptar l'altre i acceptar-nos a nosaltres mateixos com a sofrents ens permet aprendre a acompanyar-nos des de la impotència del fer. Com aquells amics que «set dies i set nits es van estar al seu costat, asseguts a terra, sense dir ni un mot, perquè veien que el dolor de Job era molt gran».

Ignoro si això connecta amb el motiu iconogràfic de la *Mater dolorosa*, però el cas és que Maillol va representar el dolor i la nit amb figures femenines. En això, si

se'm permet l'heterodòxia d'aquesta comparació, Maillol em recorda Vermeer, que també pintà fonamentalment figures femenines: ambdós reflecteixen, recullen i acullen un instant fugisser, quotidià, agafat de l'atzar, que sembla que podria ser aquest o qualsevol altre, però que, passat per les seves mans, transparenta el fet de viure'l des de la plenitud essencial, sigui la del quotidià, sigui la del dolor i la mort. Sigui el que sigui el que s'està vivint en aquell instant. Per tant, sempre que no ho visquem fora del temps, en la nostra perpètua comparació del que hi ha amb el que caldria, voldriem, hauriem o desitjariem viure. Perquè tots els instants poden transparentar la plenitud essencial, si els sabem veure i viure. Gérard Régner digué de les estàtues de Maillol que són una unitat pròpia d'un organisme que s'enfila cap a la llum. La veritat és que, a hores d'ara, no sé si això és la descripció d'una estàtua o la de l'ésser humà que s'endinsa en la seva qualitat humana.

Si el temps és el gran escultor de les nostres vides, ens cal introduir el silenci en l'escultura; és a dir, en el temps. És possible transformar la nostra realitat sense renunciar a la materialitat, sense creure que la consistència, la densitat i la pesantor presents són incompatibles amb el silenci, la pau, la serenitat i el recolliment. I amb un profund, exquisit, radical respecte per la humanitat. En aquest punt, Maillol ens esdevé especialment proper en la seva opció de centrar moltes de les seves obres en el tors. Sense braços, sense cap ni braços... La plenitud en el fragment –no en la totalitat–, en l'acceptació d'una realitat sempre incompleta. L'obra pot estar plenament, totalment acabada i la figura final ser incompleta, si més no als ulls de l'observador distanciat, descriptiu i analític. Perquè és important, crucial, saber veure que la plenitud viscuda i transparentada no requereix ni exigeix una figura humana sense mancances. Mai no serem prou conscients de com n'és de tòxica la idea de perfecció. Es pot materialitzar i crear la bellesa de la vida no pas malgrat les mancances, sinó en elles i amb elles. Josep Pla digué de Maillol el que hauria de poder-se dir de cadascú de nosaltres: «en un moment determinat arribà a convertir la realitat en bellesa». Enfront dels qui segueixen pensant i vivint des del dualisme esperit-matèria, Maillol mostra l'esperit en la matèria, mostra que l'esperit és matèria i la matèria, esperit. El fet que la seva darrera obra –inacabada– portés justament per nom *Harmonia* ens retorna, en aquest punt, a la nostra mesura: l'harmonia és un diseg intim perpètuament dinàmic i sense conclusió possible.

Uns apunts finals de la seva biografia, que em semblen imprescindibles quan hom potineja en un excés de mots com *silenci*, *harmonia* o *plenitud*. Aristides Maillol va començar a dedicar-se totalment a l'escultura tard, cap als 40 anys, quan una malaltia de la vista li va impedir poder continuar amb els oficis en els quals havia reeixit prou, especialment en la tapisseria. Va trigar a trobar què havia de fer a la vida. Fins als 40-45 anys va viure en l'adversitat i l'anonimat. No trobava ni el seu lloc en el món, ni el seu *fer* en el món –si és que hi ha diferència entre els dos–. Amb crisis personals tan massisses com la matèria amb què treballava. En contra

de certa xerrameca sobre l'educació, tan abundosa entre nosaltres, Maillol experimentà com n'és de difícil aprendre quan la vida no et regala la relació amb un mestre digne de tal nom. Se li atribueix que digué a un dels seus condeixebles: «cada vegada que faig una cosa malament, ho atribueixo al que he après». Una frase que no haurien d'oblidar molts responsables de suposades reformes educatives.

A més, amb diversos companys va crear el Saló dels Artistes Rossellonesos, que defugia el centralisme parisenc i apropiava les seves obres a la gent de la Catalunya Nord. També ajudà a fugir de França a persones perseguides pels diversos feixismes, fins al punt que la primera organització de guies i passadors de la frontera francoespanyola rebé el nom de «xarxa Maillol» (com va intentar reflectir pàl·lidament F. Trueba a *El artista y la modelo*). I és que les vicissituds i les incerteses vitals, el compromís amb el rodal que t'ha vist néixer i el suport a les víctimes que fugen de qualsevol mena de barbàrie no s'oposen a paraules com *silenci*, *harmonia* i *plenitud*, sinó que en formen part.

Joan Vinyoli deixà dit el que no hauríem d'oblidar mai: «En veritat us dic / que no es fa res en veritat sinó / per la paraula creadora de silenci».

L'escultura de Maillol ens ho complementa: no es diu res en veritat sinó per l'acció creadora de silenci. Rodin ho va copsar perfectament: «Allò que hi ha d'admirable en Maillol, allò que hi ha, podria dir, d'etern, és la puresa, la claredat, la limpidesa del seu ofici i del seu pensament». Ambdós –ofici i pensament– inseparables, no dissociats i escindits; tot el que hi ha en l'un hi és en l'altre. En Maillol i en tots nosaltres, si més no com a possibilitat i com a crida.

Maillol va introduir el silenci en l'escultura. I, en fer-ho, ens va acompanyar en el camí d'introduir-lo en el temps de les nostres vides. Perquè el temps és el nostre gran escultor.

Anirem algun dia sense màscara?

Jacques Maritain va resumir amb exactitud què podíem copsar en la pintura de Rouault:

No troba la inspiració en algun sistema abstracte o en alguna emoció literària, sinó en allò que la vida, la vida d'aquest temps i d'aquest país, li fa –per dir-ho així– tocar amb el dit. [...] Allò que veu i coneix amb una estranya pietat, allò que ens fa veure, és la misèria i la lamentable vilesa d'aquests temps, no només la misèria del cos, sinó la misèria de l'ànima, la bestialitat i la jactància dels rics i dels mundans, l'aclaparadora fatiga dels pobres, la flaqueza de tots...

41 I això és el que avui precisament seguiria veient, el que avui ens hauria d'ajudar a veure. Però compte a convertir la seva mirada en teologia, en sistema, en frases i citacions saberudes: es tracta de veure amb el mínim de filtres possible tota mena de misèria, de bestialitat, de jactància, de fatiga, de flaqueza; i de veure-ho a fons, per poder viure des d'aquesta mirada sense subterfugis. Rouault no era teòleg i no volia quedar empresonat per cap teologia o per cap ideologia, menys encara en la seva pintura: a diferència de molts altres pintors del seu temps, no era abstracte sinó concret. Més encara, com va dir Malraux, Rouault no era simplement un home que veia: era un home, un home que *era*. Per això, la seva paleta de colors va anar evolucionant al ritme que evolucionava la seva vida interior. Perquè per poder veure, i poder veure com veia Rouault, cal una vida interior digna d'aquest nom. Rouault no era pintor: simplement era –densament, profundament, lliurement– humà. I per això era pintor. Nosaltres, en canvi, quan ens pregunten què som responem esmentant el nostre perfil professional, en aquesta còmoda confusió entre el que fem (a què ens dediquem) i el que som.

Georges Rouault va néixer en un soterrani enmig de les bombes de la Comuna i va viure la infantesa en un dels suburbis més pobres de París. Va començar a treballar cap als 14 anys com a ajudant d'un restaurador de vitralls, cosa que probablement el va influir en els perfils gruixuts i negres que donen forma als seus personatges, en el color de la seva paleta i en el reconeixement de l'anonimat amb què feien les seves obres aquells creadors. Però qui realment el va influir va ser el seu mestre, G. Moreau, que era molt més que un excel·lent professor; en la seva relació es va fer veritat la frase atribuïda a Degas: «el mestre no ensenya a imitar, sinó a veure». Moreau estimulava la llibertat i el camí propi dels seus deixebles i apreciava extraordinàriament Rouault. La mort de Moreau el va afectar molt, tant emocionalment

com estèticament, de manera que mai més va anar a l'encalç de cap professor i això va contribuir a reforçar el seu camí i estil personals, cada cop més allunyats d'escoles i corrents: en més d'una ocasió havia comentat que més val equivocar-te a la teva manera que a la dels mestres. En canvi, va començar a conrear l'amistat amb pensadors catòlics, especialment amb Jacques i Raïssa Maritain, amb qui va mantenir sempre una relació propera i sostinguda en el temps.

Mai no li van preocupar ni l'èxit ni la fama, com si en això seguí el consell (o el desig) de Moreau, que li va dir que donés gràcies a Déu de tenir èxit tan tard com fos possible perquè d'aquesta manera es podria expressar sense limitacions. Tot i el suport de la seva dona, va tenir una vida difícil i precària que va culminar amb la seva dependència de Vollard com a marxant, cosa que li va garantir uns ingressos a canvi del control de la seva obra. Aquest control va arribar al paroxisme amb la mort sobtada de Vollard: Rouault va haver de pledejar amb els hereus del marxant per recuperar molts dels seus quadres i, quan ho va aconseguir, ell mateix els va cremar davant notari perquè ja no s'hi sentia identificat i perquè ningú no pensés que havia pledejat per diners. De fet, més que un individualista va ser tota la vida un solitari, especialment a partir del moment en què va fracassar l'intent de crear una comunitat d'artistes al voltant d'una abadia, que tenia la intenció d'explorar què entenien per fer art.

42

Quina constant ens arriba a través dels seus quadres? Ja ho digué en una ocasió: que «hom no acaba mai de veure i observar». Perquè Rouault considerava que tot està en la visió: l'art, al capdavant, consisteix en veure i veure-hi. Però *mirar* i *veure* no és mera passivitat receptiva; és una decisió. El pintor no va deixar mai de veure la pobresa, sovint esdevinguda misèria, dels barris suburbials on hom anava deixant i perdent la vida. Títols com [*Carrer dels solitaris*](#), [*Suburbi*](#), [*Hivern*](#), [*Paisatge nocturn*](#) o [*Suburbi dels llargs patiments*](#) reflecteixen l'immens dolor i solitud que amarava la vida de la gent. La gent concreta, no perduda enmig de la multitud. La gent que el pintor ens mostra sempre en paisatges desolats, erms, sense promesa de vida. A diferència de, per exemple, un Chagall, els quadres de Rouault que porten per títol [*Èxode*](#) ens mostren poques persones, aclaparades per la marxa que es veuen obligades a fer. És el que avui potser estem perdent amb les imatges de masses, de grups de desplaçats o migrants; estem perdent el sentit de proximitat humana amb els èxodes del nostre temps. Potser per això fem grans exclamacions suposadament escandalitzades quan ho veiem en fotografies i filmacions, però girem la mirada o ens posem a la defensiva quan els veiem concretament a prop. Rouault no girava la mirada, perquè la seva manera de mirar ja era un compromís amb els que vivien en els marges de la societat, una mirada que esdevenia testimoni d'una realitat traspassada per la misèria i el dolor dels últims. Cada una de les persones era en ella mateixa el testimoni i, alhora, un fragment d'un món caigut. El seu món. El nostre món.

La seva mirada no es rabejava en el sentimentalisme, no reflectia un humanisme d'assaig literari o una revolta fugissera de lector de diari. La seva mirada era una mirada que buscava abans que res la humanitat. La seva mirada ens convida a fer-nos propers a tots aquells que viuen, segons diu el títol d'un altre dels seus gravats, en *El país de la set i la por*. Perquè els seus *banlieues* no són simplement un escenari per donar context; són el testimoni del que podríem anomenar una *ecologia del sofriment*, el reconeixement que la tristesa i l'empobriment de les persones concretes que Rouault ens vol fer veure són indissociables de les condicions en què es veuen condemnades a viure. Però, en fer això, Rouault esdevé ell mateix un clam que ens arriba fins avui: anem en compte, que pensar en el sistema no ens impedeixi sentir-nos vinculats a les persones concretes. No estem parlant simplement d'un problema social a resoldre, sinó d'un *sentir* que ens identifiqui amb els homes, dones i infants sofrents. Més encara: potser Rouault maldaria per recordar-nos avui que treballar –no *lluitar*, com diem sovint– per la justícia requereix sempre sentir com a pròpia la tristesa amb què viuen els habitants del *suburbi dels llargs patiments*, del *país de la set i la por*. Perquè la mirada de Rouault traspua també pietat i misericòrdia. Dues paraules menystingudes pels que viuen d'estadístiques i no miren mai als ulls de la gent. Rouault ens està dient, ens està recordant i ens està implorant que difícilment hi haurà justícia si no estem amarats de pietat i de misericòrdia: «feliços els compassius». Per això, en la seva pintura ens pot ressonar el record de Pedro Arrupe: «És molta veritat que els problemes ens desborden i que no ho podem tot. Però el poc que podem, ho fem tot?»; i el que ens repetia Federico Mayor Zaragoza: «quina pena que, pel fet que no ho pots fer tot, no facis res». En el cas de Rouault, el *fer-ho tot* que demanava Arrupe era pintar: què és el *fer-ho tot* en cadascú de nosaltres? Per dir-ho en paraules de Rouault: es tracta de «conèixer-se no per la discussió, l'anàlisi i la xerrameca; conèixer-se pel sofriment i en el sofriment, conèixer-se en la vida i per la vida lluny de l'esnobisme i l'artifici sinó en la veritat i en l'esforç de tot el nostre ésser».

Tanmateix, el que ens interpella de Rouault és que no es limita a parlar i pintar (dir i fer) des de la consciència i la proximitat de la pobresa. Perquè a més, indestructiblement, en el seu mirar això era simultàniament veure el Crist. Com va dir Raïssa Maritain: «la inspiració religiosa és constant en la seva obra. [...] hom té la sensació que està mirant perpètuament els valors evangèlics de la vida humana». No és debades que molts dels seus quadres es titulin *Crist a...* el suburbi, al raval, a la perifèria, amb l'obrer... El seu buscar el rostre de Crist en els que pateixen el feia veure Déu en cada home sofrent: mirar els que sofreixen, els abandonats i els refusats era tenir el sagrat davant seu. Podríem dir perfectament que pintar era una forma de pregària, que la materialitat d'acollir i respondre davant de qui la vida li posava al davant era la seva vida espiritual. Que la seva pintura i els seus gravats eren meditacions sobre el rostre de Crist que veia en els marginats i, ahora, eren meditacions sobre els marginats on hi veia present el mateix Crist. Present en els

sofrents i desvalguts com els veia ell, no segons els codis religiosos habituals. Si sabéssim mirar, veuríem que *ecce homo* i *ecce dolor* volen dir el mateix, referit al Crist i referit als sofrents i empobrits de la terra. Dit altrament: veure cara a cara la veritat de la existència humana té prioritat sobre tots els discursos que es puguin fer sobre l'existencialisme i l'humanisme. Per això L. Bloy li dirà, en una carta que sintetitza totes les resistències envers Rouault, que si de debò fos un home devot i de pregària no pintaria «unes pintures tan horribles». Però és que ell no distingia entre temes religiosos o profans, perquè en tot hi és la sacralitat. I ho expressava, com tothom, segons els seus recursos artístics personals i els de la seva època. No es tractava de fer art cristià ni propaganda catòlica. Es tractava de ser cristià; un cristià que fa art com altres cristians poden fer altres activitats, però que no fan activitats cristianes ni ho pretenen.

Però de debò són horribles les seves pintures? Seria com dir que és horrible mirar el sofriment comú a tots els homes, solitaris i aclaparats en les seves diverses circumstàncies. Potser per això va pintar especialment prostitutes i pallassos, perquè eren el símbol de tots els que necessiten redempció. Així com Jesús no pretenia fer cristians sinó que simplement acollia cadascú allà on era en la seva humanitat i caminava amb ell el temps que li era donat, el que reflecteixen el quadres de Rouault és justament un Jesús discret que està simplement present, fent camí amb algú. I és el que reflecteix en les seves prostitutes, perquè sap que la veritat no es troba en la pretensió de copiar la realitat. Rouault pateix amb les prostitutes i la seva tristesa; no les presenta com a objecte de desig o expressant una alegria fictícia. No és un Toulouse-Lautrec, en definitiva (ni va trepitjar un bordell en sa vida: les veia anant pel carrer). Són cossos indiferents d'una carnalitat degradada i, simptomàticament, rares vegades pintava el seu rostre, a diferència dels pallassos. Així, ens recorda que no veure els rostres és el camí més ràpid a la globalització de la indiferència. En canvi, en tots i cadascun dels quadres de Rouault ressonen els versos de Joan Sales: «Déu dels vençuts, dels sants, dels moribunds, dels pobres, / si no et segueixo a tu, doncs, a qui seguiré?»

Els pallassos³. Un tema recurrent en la seva obra. No tan sols són pobres i marginals: són apàtrides sense lloc fix on reposar el cap. El pallasso esdevé el símbol de l'existència humana, especialment de tots els pelegrins sense pàtria i sense destí, havent de mostrar alegria amb una màscara que no amaga la tristesa en la qual viu i que li sobreix en la mirada, cobrint la seva desamparança amb una disfressa ridícula. Quan ens veurem els uns als altres com a humans, més enllà de màscares i disfresses? On veurem millor el sofriment humà que en la mirada del pallasso? On veurem millor que tota víctima implora compassió? Els pallassos no són una

3 Per exemple: *Cap de pallasso tràgic*, 1904; *El pallasso ferit*, 1932; *El pallasso*, 1907; *Pallasso*, 1912; *Pallasso i infant de circ*, 1930; *Dos pallassos*, 1928.

casualitat en la seva obra, sinó que es nodreixen d'un moment epifànic crucial en la seva vida, que va explicar amb detall: era un vespre que anunciava una nit estelada quan va veure una caravana nòmada aturada. El cavall, magre, menjava herba pansida: era un circ preparant la següent actuació. Aleshores, va veure un vell pallasso assegut en una cantonada de la seva andròmina, amb la gastada roba de *brilli-brilli*. I aleshores... aleshores

vaig veure clarament que el «Pallasso» era jo, érem nosaltres... gairebé tots nosaltres... Tots som pallassos en major o menor mesura, tots portem un vestit de purpurina, però si ens descobreixen com jo vaig descobrir el vell pallasso, qui gosarà dir que no és arrossegat fins al fons de les seves entranyes per una pietat incommensurable? Tinc el defecte (defecte potser... en qualsevol cas és un abisme de sofriment per a mi...) de no deixar-li mai a ningú el seu vestit de purpurina, sigui rei o emperador. A l'home que tinc davant meu, és la seva ànima el que vull veure... i com més important és i més se'l glorifica humanament, més temo per la seva ànima.

Tots som fills de les nostres epifanies, de la cura que en tenim, de la mirada que les engendra, de la fidelitat amb què les sostenim, de la visió i la força amb què orienten el nostre caminar. Aquestes epifanies fundants també formen part dels nostres orígens, en la memòria dels quals es juga la nostra identitat.

45

I potser per això ens pot sorprendre –fins a cert punt– que el complement dels seus grans temes iconogràfics fossin els jutges⁴. Però la sorpresa s'esvaeix de seguida. Si pinta els jutges, sempre figures grotesques i desfigurades, fins i tot repulsives, no és per fer el que nosaltres en diríem una crítica al sistema: no pretén jutjar els jutges. El que el feria i l'interpellava fins a l'angoixa de la figura del jutge era considerar la mera possibilitat que un home pogués jutjar un altre home. Com pot ser que entre humans ens jutgem i condemnem mútuament? Mirem-nos al mirall: la nostra vida de cada dia és feta de judicis dels uns sobre els altres, d'opinions convertides en certeses, de condemnes i aprovats de vides de les quals ho ignorem tot. Què sabem dels altres i de les seves vides, d'allò que els mou i del perquè de la seva acció? Com serien les nostres relacions amb els altres i les nostres converses sobre ells i què en quedaria si n'eliminéssim tot el que són judicis dels uns sobre els altres? Per això, en moltes de les seves pintures és indistingible qui és el jutge i qui l'acusat, perquè l'escàndol no és tan sols que a un home se li atorgui el dret de jutjar els altres sinó, encara més, que nosaltres ens atorguem el dret de jutjar els altres, i a sobre en nom d'elevats principis. El dret de pretendre jutjar-los per fer el bé i pel seu bé. En la rel, per a Rouault el que està en joc no és tan sols l'ordre social, no és simplement l'escàndol d'un codi penal que només colla els miserables. Mai

4 Per exemple: *Els tres jutges*, 1913; *Esbós de L'acusat encausat sota un crucifix oblidat*, c. 1922-1927; *Tres Jutges*, c. 1938; *El Jutge*, c. 1937; *El Jutge*, 1926.

no va tenir problema en estrafer en les seves pintures advocats, polítics, mànagers, bisbes, burgesos... tota l'apoteosi de la mundanitat que desemboca en la multiplicació dels *suburbis dels llargs patiments* i del *país de la set i la por*. En definitiva, la mundanitat dels que, en paraules del mateix Rouault, «creuen que tenen l'alegria de viure, però només si es tapen les orelles i tanquen sovint els ulls». En el fons, el que està en joc en la figura del jutge –que en certa mesura som tots i cadascun de nosaltres–, més enllà del sistema que representa, és el nucli de la memòria d'un cristianisme viscut a fons fins al final: «no jutgeu i no sereu jutjats»; «aquell de vosaltres que no tingui pecat, que tiri la primera pedra».

Comptat i debatut, la pintura de Rouault és una llarga meditació sobre l'encarnació. El que veia no era simplement el dolor, el sofriment i la tristesa dels exclosos i dels miserables. Veia a Crist en ells i a ells en Crist. Els seus quadres tant es podien titular *Suburbis* com *Crist en els suburbis* perquè era el mateix el que glatia en tots dos. Sempre veia Crist barrejat amb la gent i en la gent, perquè en els que pateixen hi veia el mateix Crist. La seva mirada no mostrava Crist patint *pels* altres o *amb* els altres, sinó patint *en* els altres. Podem autoenganyar-nos i pensar que el pintor tenia més fàcil aquesta identificació del Crist amb la misèria humana perquè li era més propera: els barris de l'extraradi i haver estat testimoni de dues guerres mundials. Que nosaltres creguem que les guerres ens queden lluny és una mentida plausible per a la feblesa benestant de la nostra mirada, però no justifica la nostra ceguesa davant tant de dolor viscut en soledat tant lluny com al costat de casa, i fet invisible per aquest món sense ànima. Al capdavant, es tracta de la nostra ceguesa davant el que Rouault denominà «el difícil ofici de viure sense amor i sense somnis». No es tracta de vestir-ho amb doctrines i ideologies; ja A. Suarés, en comentar els gravats de Rouault, ens recordava que el dimoni és un teòleg, sempre pedant. Mentre escric aquestes ratlles m'arriba simbòlicament la notícia de la mort de Viqui Molins, que sempre abraçava a tots els que vivien sense amor i sense somnis. Per a Rouault, l'art era la confessió del que veia. Per tots i cadascun de nosaltres, la nostra manera de viure és la confessió del que veiem, de la mirada que habitem. Simone Weil va posar per escrit el mateix que ens va transmetre Viqui Molins amb la seva vida:

La plenitud de l'amor al proïsme rau simplement en ser capaç de preguntar: «quin és el teu turment?» És saber que el dissortat existeix, no com una unitat més en una sèrie, no com a exemplar d'una categoria social que porta l'etiqueta dissortat, sinó com a home, semblant en tot a nosaltres, que fou un dia colpejat i marcat amb la marca inimitable de la dissort. Per a això és suficient, però indispensable, saber dirigir-li una certa mirada.

Una certa mirada. «Com a cristià en temps tan funestos, només crec en Jesús a la creu», deixà dit Rouault. La creu molesta i ens molesta. Ens agrada la vida i el missatge de Jesús però, sovint, com els apòstols, preferiríem que se l'estalviés i

ens l'estalviés. Cosa que no han fet mai els sants i els místics de tots els temps, per cert. De fet, molta gent benestant li va criticar i li critica que pintés [crucifixions lletges](#) i sense grandesa. I encara més que, sovint, en els seus quadres el rostre de Crist fos gairebé idèntic al d'alguns pallassos, sense adonar-se de la diferència en la seva mirada, immensament trista la del pallasso, en pau i recolliment la de Jesús a la creu. En Rouault, Jesús és a la creu i no se'ns permet d'embolicar-lo en la celofana de la teologia. Ja ho hem dit: *ecce homo*, *ecce dolor* i viceversa. Una cosa que crida l'atenció de les seves crucifixions és que no se solen veure les mans i els peus de Jesús clavats a la creu, com si volgués situar-nos ben a prop del crucificat. Però a mi m'agrada pensar també que ens vol apropar a un crucificat que el que vol és abraçar-nos, com el Crist de l'església de les benedictines de Sant Benet de Montserrat, que s'eleva en una abraçada que ens aplega a tots.

Per això no té sentit la crítica habitual segons la qual Rouault es va quedar aturat a la creu i no va pintar la resurrecció. I què són, sinó, els seus quadres sobre Crist en el [camí d'Emaús](#) o enmig dels suburbis o acompanyant dones i nens? No és aquest l'esdevenir-se de la resurrecció? No veiem en això el portar «l'ofici de consolar», que, segons St. Ignasi, és el que caracteritza Jesús ressuscitat? No és, en moltes de les seves crucifixions, la desfiguració alhora una transfiguració? I, sobretot, el color que illumina Jesús crucificat, que evoluciona vers una lluminositat neta i transparent i que ens recorda que la lògica del color la decideix la mirada del pintor; és en el color i no en la figura que ens agradaria veure la forma com el pintor ens diu què veu ell. En les seves crucifixions, Rouault ens recorda explícitament un *pensament* de Pascal: «Jesús estarà en agonia fins a la fi del món». Sovint ignorem, però, el que conclou Pascal immediatament després: «no hem de dormir mentrestant». Petició que ressona en el *Nada te turbe* que es canta a Taizé i que tan sovint repetim, on el «solo Dios basta» és indissociable del «no durmáis, no durmáis pues que no hay paz en la tierra».

Acabem. Tot l'univers de Rouault es concentra en l'escriuixidor i meravellós [Misere-re](#). Sovint penso que només amb aquest volum de 58 gravats es poden fer totes les meditacions i contemplacions de la tercera setmana d'Exercicis. Una col·lecció creada durant la I Guerra Mundial i que, per problemes amb Vollard, no es va publicar fins després de la II Guerra. Recull tot el seu món i hi apareixen barrejats –un altre motiu d'escàndol– prostitutes, jutges, autoritats, pobres i marginats i imatges del Crist sofrent. Lluny de tot triumfalisme, la presència d'una humanitat ferida, que espera compassió i desitja salvació: «demà farà bon dia, digué el naufrag», hi llegim. Goso dir que en el *Miserere* hom hi pot trobar un eco desarmat dels *desastres* de Goya. En qualsevol cas, una de les planxes il·lustra el que probablement és l'origen de molts dels nostres mals: «ens creiem reis», diu. En les més diverses vessants, afegeixo: també l'espiritualitat i el compromís poden esdevenir una manera de creure'ns reis i una màscara que portem. Potser per això la planxa VIII

ens pregunta directament: «qui no es maquilla?» (o «no es disfressa», o «no porta màscara?»). I és que convé no oblidar que el recull porta per títol *Miserere*, el salm 51: «compadeix-te de mi, Déu meu.» Salm que, personalment, en aquest gravat m'agrada vincular directament al 139: «Senyor, has penetrat els meus secrets i em coneixes».

Si fem aquest vincle, aleshores potser entendrem que tot Rouault ens adreça continuament una única pregunta: aniràs algun dia sense màscara?

Ressonància infinita

La meravellosa exposició de Giorgio Morandi que se'ns va regalar a La Pedrera portava per títol *Ressonància infinita*. Dificilment es pot titular millor tot el que Morandi pot arribar a suscitar en nosaltres. Perquè Morandi, en la seva aparent simplicitat, és una invitació a recórrer els camins infinits de l'ànima. I a fer-ho de manera recollida, atenta, contemplativa. No és descartable, però, que algunes persones que s'acostin a Morandi per primer cop puguin tenir una reacció similar a la que relata Siri Hustvedt, quan recorda el que li succeí visitant-ne una exposició a Venècia: una parella també la visitava i, en entrar en una sala, l'home va exclamar: «més ampolles!», i la dona va esclatar: «t'ho vaig dir!, són totes iguals!»⁵.

Són totes iguals? O som nosaltres els que ens estem deixant formatejar pel mateix patró, àvids de suposades novetats que es multipliquen frenèticament? Estem esdevenint veritables consumidors compulsius d'estímuls, incapaços d'aturar el nostre desig insaciable de canvis ficticis, amb una mirada que es mou a saltirons, incapaç de veure res. Des d'aquest punt de vista, Morandi pot esdevenir un antídoto contra la nostra pressa insaciable i la nostra pulsio depredadora; cada cop més tenim una mirada que relisca sobre les coses i les persones, i no les veu: la nostra mirada està esdevenint una arma d'indiferència massiva, sobre tot i sobre tothom. Per això mateix, Morandi ens pot ajudar a una cosa que, com més va, més difícil ens resulta: a apaivagar la mirada.

Morandi ens convida –ens demana– a aturar-nos i, simplement, mirar. No una mirada analítica, avaluadora, calculadora, sinó una mirada que, per damunt de tot, reconegui que els objectes són portadors de silenci i, per això mateix, cal aprendre a mirar-los de nou dia a dia. No es tracta de veure res nou, sinó de veure de nou i més a fons. I, per aquest motiu, Morandi ens demana exercitar una virtut oblidada: la paciència. No en el sentit habitual de suportar les adversitats, sinó en el sentit de perseverar quan les coses o les persones –la vida, al capdavant– no se sotmeten immediatament a les nostres demandes o a les nostres expectatives.

Perquè veure de debò alguna cosa no és fàcil. Si Malebranche deia que l'atenció és la pregària natural de l'ànima i si parlem d'entrenar i fer créixer en nosaltres una mirada atenta, podríem dir d'ella el mateix que s'ha dit de meditar: que és senzill, però no és fàcil. Perquè, efectivament, davant Morandi ens podem exclamar, dece-

5 [Natura morta](#), 1948-1949; [Natura morta \(El gerro blau\)](#), 1920; [Natura Morta](#), 1951.

buts: «més ampolles! Total, si són totes iguals!». En lloc de marxar ràpid, però, farts i avorrits, potser Morandi ens està dient que no hi ha res més interpellador a la vida que preguntar-nos què, com i on hauríem de mirar. Més encara: seríem capaços de mirar realment el que tenim cada dia al davant –coses i persones– amb una mirada neta, potser com si fos el primer cop que les veiem, sense limitar-nos a veure-hi la projecció dels nostres hàbits mentals? Emili Teixidor recordava una conversa amb una pagesa de Cantonigròs que li va dir: «els diners ens han sortit cars, perquè hem triat de ser més rics, en lloc de ser més persones».

Ser més persones. Per endinsar-nos en aquest camí ens cal reaprendre el significat de paraules que anem oblidant progressivament: *austeritat, simplicitat, contenció*... Morandi és un testimoni i, alhora, una invitació. El testimoni d'una mirada atenta i la invitació a recórrer l'aprenentatge del camí que ens hi mena. Sempre recordaré la commoció que vaig tenir a l'Art Institute de Chicago quan vaig entrar a una sala on hi ha sis dels quadres de la sèrie de Monet sobre els pallers. Se'm va fer més palès de cop que no hi ha *la Mirada, la Il·luminació, l'Obra*; que no m'estan esperant en algun lloc de difícil accés, com si només n'hi hagués una. Davant la temptació, dissortadament tan estesa, de pretendre que les preguntes espirituals, teològiques i filosòfiques es resolguin simplement escrivint determinades paraules amb majúscules (i, de vegades, fent la comèdia d'emfasitzar-ho: «Això escrit amb majúscula, eh?»), vaig entendre que *plenitud, tot, amor o justícia*, per exemple, s'escriuen en minúscula; que sempre les escriurem en minúscula i que les majúscules són l'expressió d'un desig insadollable que ens nodreix i ens desborda. Vaig entendre que tot, dia rere dia, mereix ser mirat en la seva singularitat minúscula, també dos pallers. Són sempre els mateixos i són cada dia diferents, i cada dia mereixen una mirada que reconegui la seva dignitat, la reculli i la transmeti. No ens ha d'estranyar que ens costi tant ser hospitalaris, amables i agraïts amb les persones si no ho som amb els objectes que ens envolten (i viceversa). Si ho reduïm tot al seu valor d'ús instrumental, al final aquesta serà l'única mirada de la qual serem capaços. Davant la reiterada repetició de capvespres a Instagram –tots ells similars– i la multiplicitat de *selfies*, on tothom apareix simptomàticament d'esquena a allò que se suposa que ha anat a veure, Morandi fixa la mirada en objectes propis de la senzillesa quotidiana. Potets i ampolletes, com ha volgut dir-ne –i menysprear-ho– algú. Però aquesta mirada sobre la quotidianitat no és repetitiva; és contemplativa. És la disposició a veure què revela de si mateix –i què revela de nosaltres mateixos– allò que cada dia tenim al davant. És a dir, retornar a les coses concretes portant al cor l'anunci de l'Apocalipsi: «jo faig que tot sigui nou».

Potser per ajudar-nos-hi, Morandi ens posa els seus potets i ampolletes al davant sense context, perquè el fet de trobar-se en un espai desconegut ens ajudi a veure que tenen vida pròpia. D'aquesta manera, els potets i ampolletes perden la seva dimensió instrumental, deixen d'estar a la nostra disposició. De fet, juguen a fet-i-

amagar amb nosaltres perquè es cobreixen entre si i ens recorden que no els podem arribar a veure mai del tot. Una cosa tan aparentment senzilla com els potets i ampolletes palesen que ens agrada parlar des d'una suposada visió de conjunt que no és altra cosa que absolutitzar pretensiosament la nostra parcialitat: com podem pretendre tenir una visió global del món i de nosaltres mateixos si no la podem tenir ni tan sols de quatre potets i ampolletes? No estem cridats a dominar el món (ni intel·lectualment, ni políticament, ni militarment, ni religiosament, ni culturalment): estem cridats a créixer vers la sobrietat en la vida i en la mirada, mostrant i compartint amb senzillesa la nostra perspectiva de les coses. I així, a poc a poc, podem anar descobrint que el que anomenem realitat no són objectes, sinó presències. I que les persones, cadascú de nosaltres, som presències i no objectes.

Visitar l'estudi de Morandi a Bolonya, saturat per un bigarrat devessall de gerres i ampolles, ajuda a adonar-se que l'ordenació dels objectes que pinta no és casual ni arbitrària. Hom ha dit amb encert que les seves pintures tenen una dimensió arquitectònica, que l'ordenació de les seves ampolles suggereixen la visió d'edificis. I això és així perquè Morandi ens diu que la realitat no és només per utilitzar-la sinó, sobretot, per habitar-la: aquesta és l'essència de les coses. Curiosament, nosaltres parlem en general d'aquesta mena de pintures com a *natura morta*, mentre que en anglès en diuen *still life* ('vida quieta'). En aquest sentit, a l'Evangeli se'ns parla de la transfiguració com un esdevenir-se que se'ns dona i que no podem provocar ni controlar; similarment, podríem dir que en el pas de veure *mort* o *vida* (quieta) en tota realitat que tenim al davant s'hi juga la qualitat i el do de la nostra mirada transfigurada. Ja ho digué Vitali: en Morandi, «el tema només és el punt de partida, no pas d'arribada, l'excusa necessària per a la transfiguració». Transfiguració nostra a través dels objectes, transfiguració dels objectes a través de la nostra mirada.

És clar que ara podríem adduir que en els seus quadres no hi ha persones. Segur? I qui els està mirant, doncs? No es tractarà més aviat d'adonar-se que no som el centre del món, sinó que en formem part, que hi estem vinculats, i que la qualitat de la nostra vida és directament proporcional a la qualitat de la mirada amb què ens relacionem amb tot –tot!– el que ens envolta? Per això és tan important que Morandi ens convidi a explorar la riquesa, la qualitat i la bellesa dels objectes normals i corrents, i ens convidi a veure-hi tant la seva veritat com la veritat que s'hi manifesta. Perquè si ens entrenem amb els pots i ampolles podrem assolir, cada cop més, la visió de la veritat que es mostra diàfanament (no ocultament) en la vida quotidiana. En tota vida quotidiana. No és descartable, doncs, que qui menyspreï Morandi per repetitiu en el fons estigui projectant el seu menyspreu pel que alguns anomenen, gairebé despectivament, la vida normal i corrent.

Perquè de la vida ordinària no en podem escapar, ni que volguéssim. Aquest dia a dia aparentment banal és l'espai per entrenar una mirada atenta que es pugui anar

convertint en la pregària natural de l'ànima, i que, al final, condueixi a deixar-se penetrar per la diafania de les coses. És com el *koan* n. 7 del *Mumonkan*: un monjo li demana a Jōshū que l'instrueixi i el mestre, per tota resposta, li pregunta si ja ha esmorzat; el monjo li contesta perplex que sí i el mestre li diu, senzillament: «doncs aleshores ves a rentar el plat». Només potets i ampolletes, altre cop. Rentar plats, feinejar, menjar, circular, beure, treballar... No es tracta de misteris o profunditats sublims, no hi ha un més enllà o un altre lloc on trobar la vida veritable, no calen esoterismes ni personalitats excèntriques per viure despert. Potets i ampolletes: la vida ordinària és el camí. Per això, Jesús ens anuncia: «feliços els nets de cor, perquè veuran Déu».

Si podem alliberar de la nostra indiferència la relació que tenim amb els potets i ampolletes, vol dir que és possible alliberar-ho tot. Que és possible esdevenir nets de cor en totes les nostres relacions. Ara bé: és senzill, però no és fàcil. I no ho és perquè, com aquella parella que es va trobar Huvsted, només veiem ampolles, així, en general. Mentre que Morandi, en cada quadre, veu *aquesta* gerra, *aquesta* ampolla en la seva singularitat, que és l'única manera de veure-hi. Feliços els nets de cor. Per això santa Teresa, a *Camino de perfección* ens diu: «No os pido que penséis en Él, ni saquéis muchos conceptos, ni que hagáis grandes y delicadas consideraciones en vuestro entendimiento; no quiero más que le miréis». Res més. No mirar des de les teories, les teologies o les doctrines: mirar i mirar-lo. Si no és des d'aquesta netedat de cor no s'entén el famós –i sovint manipulats– recordatori en el *Libro de las Fundaciones*: «entended que, si es en la cocina, entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y exterior». És senzill («no quiero más que le miréis»), però no és fàcil, perquè hem decidit que només es tracta de buscar moments sublims de recolliment i silenci exterior, mentre que considerem les altres activitats i moments com a pes inevitable i irrellevant de transició vers on ens agradaria estar. I així no estem allà on som: «entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y exterior» –postilla, per cert, que sempre es negligeix–. Curiosament, Dogén Zenjī, alguns segles abans, en les seves *Instruccions* al cuiner recorda que «els antics mestres deien que els cuiners s'arremangaven els braços alhora que també cercaven la Via». Altrament dit: els grans exercicis espirituals dels nostres recessos no ens han de fer oblidar els petits exercicis espirituals del nostre cada dia, i viceversa. Per això, l'avis evangèlic del «Vetlleu» és una invitació a estar deserts en tot moment, sense convertir Déu en un personatge dels nostres exercicis de ventriloquia.

A part de la seva extraordinària competència amb els gravats, Morandi pintava també [paisatges](#)⁶. De vegades en tenia prou amb un traç o una mica de color per mostrar-nos el que calia veure, i sintonitzava en aquest punt amb la millor tradició

6 Un altre exemple: [Als afores d'un poble](#), 1941.

oriental. Però, altre cop, no eren paisatges espectaculars, i menys encara amb la pretensió de fer bonic. Es limitava a pintar, senzillament, el que veia des de la finestra de casa: una finestra petita des de la qual tenia el que molts en diríem poca visió. Aquests eren els seus paisatges i els que l'acompanyaven en les seves estades a Grizzana: això és tot. Altre cop un missatge de fons: en el que veiem cada dia ja hi és tot present, perquè en tot (i no només en entorns selectes) hi batega una ressonància infinita.

Comparativament amb d'altres pintors, va viatjar poc i no es va moure massa del seu petit estudi-dormitori bolonyès i de les seves estades a Grizzana. Però va viatjar per veure els pintors que li interessaven, com el viatge a Roma per veure el redescobert Caravaggio. I va estudiar a fons, amb els limitats recursos de l'època, els mestres antics: hom pot trobar en els seus quadres ressonàncies d'algunes capses i recipients presents en prestatges de les grans pintures de Giotto; i sempre es recorda la seva frase sobre unes delicades floretes que apareixen a baix de tot, en un racó, del grandios *La Inmaculada Concepción* de El Greco: «Si pogués comprendre què representen aquestes flors. Cap pintor modern ha pintat unes flors com aquestes. Tal vegada només Renoir». I era llegendària l'atenció amb què visitava els museus, aturant-se llargues estones en detalls que a tothom li semblaven insignificants. Ho testimonia M. Cancogni:

53

Per als amics resulta molt entretingut anar amb ell a visitar un museu o una exposició. S'aturen davant d'un Tintoretto. Mentre els altres parlen de l'obra, adduint mil arguments seriosos i objectius, ell mou el cap en silenci, torça la boca cap avall i, alhora, agita el cap amb benvolença... I després: «Sí, sí, hi ha quelcom –remuga–; aquest blanc d'allà dalt, per exemple». I amb el dit assenjala un punt, poc més que una pinzellada, on efectivament el color sembla illuminar-se. Tota la resta és nit.

En la seva simplicitat, en la mirada depurada i en les formes que destil·laven l'essencial (fos quin fos el motiu iconogràfic), Morandi no era precisament un simple que només pintava potets i ampolletes. Diguem-ho, doncs, provocativament: Morandi no es repeteix. Som, nosaltres, fills d'una època que no suporta la monotonia, que no tolera la repetició. Ja és ben curiós que bescantem Morandi per repetir-se i que ho fem precisament nosaltres mentre anem lliscant el dit en el nostre compte d'Instagram. Sempre estem preguntant per la darrera novetat –nosaltres que, tanmateix, tenim pànic a preguntar-nos si en el darrer mes hem viscut 30 dies o 30 vegades el mateix dia–. El que fa Morandi és convidar-nos a deixar espai a un silenci interior que ens permeti contemplar i veure tot el que tenim al davant. Tot el que la vida ens posa al davant. En tota la seva infinita diversitat de matisos de color i lluminositat. En tota la seva infinita diversitat de matisos de dolor i sofriment. En tota la seva infinita impermanència. D'aquí la seva obsessió per ordenar de manera diferent els seus objectes i la mirada contemplativa i indagadora que dipositava en

ells, com ens mostren algunes fotografies. Perquè, com s'ha dit, en la seva pintura ha transcorregut tota una eternitat de plàcida contemplació. I en això ens recorda que mai podem donar per acabat el camí per veure millor la vida que ens relliga a tots, persones i objectes.

Val la pena mirar lentament, contemplativament, pausadament, Morandi. I descobrir que en la seva pintura s'hi reflecteix allò que ja va dir Heràclit: «no arribaries a trobar, en el teu camí, els límits de l'ànima».

Silence is so accurate

Rothko digué de la seva pintura que, si hi volíem trobar experiències sagrades, les hi trobaríem; i que, si hi volíem trobar experiències profanes, també les hi trobaríem. Ell no triava, i ja li semblava bé. Però, de què ens parla quan diu que està bé? Què és el que està bé? Quina és l'alquímia que uneix la mirada del contemplador i l'experiència del pintor a través dels seus quadres, els quadres d'algú que digué que un quadre no és la imatge d'una experiència, sinó una experiència?

55 Rothko és conegut sobretot pels quadres que va fer en la tercera etapa de la seva producció. Tots aquells quadres que, a primera vista, diríem que consisteixen simplement en rectangles de color surant sobre color. Aquells quadres que, com he sentit comentar tantes vegades mentre en contemplava algun, no representen res. Uns rectangles que, progressivament, es van anar simplificant fins a arribar a la lluminosa foscor de les [seves darreres obres](#). Rothko mostra com pocs que una cosa és pintar bé i una altra, transmetre i expressar alguna cosa. I, altre cop, què seria pintar bé sense transmetre i expressar res? Quan hom substitueix l'experiència viscuda per les etiquetes, resulta fàcil dir que era un pintor abstracte, si no fos que ell mateix deixà dit que no es considerava abstracte i que no li interessava la relació color-forma, sinó les emocions humanes més elementals. Perquè –ens avisà– si només ens atrauen les relacions dels colors, se'ns escapa el que és decisiu. Rothko, tan preocupat per l'educació en alguns dels seus escrits, ens convida –sempre que ens confrontem a fons amb la seva pintura– a una gran exploració d'aprenentatge. Ens convida a educar la mirada. A fer-la més fina, més subtil, més atenta, més profunda. Ens convida a una mirada que ja no separa el subjecte que mira i allò que és mirat. Rothko ens convida a més vida i a millor vida. A fer de la seva pintura una experiència personal d'indagació vital.

Vivim metrallats per imatges, impactes que s'esgoten en ells mateixos i que ens esgoten a nosaltres. I la multiplicitat de pantalles no ha fet més que portar-nos



N. 14, Rothko, 1960



N. 2 (Marrons vermells), Rothko, 1962

a un punt de no retorn per saturació: avui l'ansietat apareix quan se'ns demana una atenció no dispersa, perquè vivim en una creixent i paradoxal impotència per atendre només a una cosa. Per això, només l'art abstracte pot acompanyar-nos fins al lllindar del silenci, perquè en suspendre la sobreestimulació suspèn la voracitat amb la qual ens anem consumint. El que Rothko ens pregunta és què veiem quan sembla que no hi ha res a veure, què relliga la nostra vida més enllà i més ençà de la nostra dispersió quotidiana: no som el centre del (nostre) món, en formem part i hem d'aprendre a mirar-lo si el volem habitar.

Quina mena de mirada, quina mena d'atenció necessita i ens demana Rothko? La mateixa que necessita i ens demana tota realitat, amb la diferència que ell ens l'exigeix amb tanta força que ens acompanya més enllà de la mateixa pintura. Rothko pintava grans teles i insistia que no estiguessin a gaire alçada de terra, justament per aconseguir que mirar els seus quadres requerís entrar-hi, que no poguéssim tenir la fantasia que els dominàvem amb la mirada. Per això mateix no tenen marc: per diluir-nos la creença que podem delimitar la realitat abans d'endinsar-nos-hi. És així quan el que semblen simplement colors van mostrant totes les seves modulacions, a mesura que la percepció esdevé receptiva i no dominadora. Tal vegada per això, a diferència de les seves etapes anteriors, els quadres no tenen més títol que els colors i/o la data. Com si ens volgués proposar un procés depuratiu de la nostra tendència a afegir, i a afegir, i a afegir... Com si ens digués: estigues directament atent només al que hi ha aquí; no cal que hi afegeixis res més, ni tan sols un nom. És un mirar en el present i des del present, no des del passat acumulat que dissol el que estem vivint en les nostres projeccions heretades. Com tants exploradors, va percebre amb claredat en quin món ens estàvem endinsant i quina mena de riscos corriem: «Estem en una època d'immensa abundància, activitat i consum. [...] Però sé que molts dels qui es veuen conduïts a aquesta mena de vida busquen desesperadament aquelles bosses de silenci on arrelar i créixer. Tots hem d'esperar que les trobin».

Rothko no es considerava abstracte perquè deia que no li interessaven les relacions de formes i color. Probablement, molta gent consideraria una provocació que digués: «mai no em va interessar l'art abstracte; sempre he pintat de forma realista». I creia que era la llum i no el color la qualitat veritablement transcendent (per això era obsessivament minuciós en el que pertoca a la il·luminació dels seus quadres). En aquest punt, curiosament, convergia amb un pintor aparentment tan diferent



N. 2 (Blau, vermell i verd), Rothko, 1953

com és ara Hopper, que al final de la seva vida digué que tot el que havia intentat era pintar la llum sobre una paret. La llum que ho il·lumina tot i que no podem veure. Encara que, en funció del material que havia de fer servir, de vegades pintava molt ràpidament, la seva pintura anava precedida i/o seguida d'estats gairebé meditatis, com testimonien algunes de les fotografies que li van fer a l'estudi. A diferència de Pollock (la pintura del qual transmet equilibradament una activitat frenètica), podríem dir que Rothko pintava amb pre-meditació, i potser per això engendra en qui el contempla una post-meditació. Mitjançant el quadre es fa possible l'alquímia que connecta una pre-meditació amb una post-meditació, ambdues condensades en la mirada que el quadre –com la realitat, tota realitat– suscita. Ell mateix ho digué: «la gent que plora davant dels meus quadres té la mateixa experiència religiosa que jo vaig tenir quan els vaig pintar».

Els seus quadres són, alhora, una exploració i una expressió de la complexitat humana, d'allò que és més plenament humà en cadascú de nosaltres, però també d'allò que anuncia la humanitat possible –i tan sovint frustrada– en cadascú de nosaltres. Com ha dit Amador Vega, «el zen, la mística i l'abstracció moderna en l'art són el resultat de discursos encreuats que intenten escapar de tota disciplina i limitacions culturals». Compte: encreuats no vol dir que siguin el mateix, sinó que activen en nosaltres una indagació, un recolliment i un acolliment més enllà de tota representació. En aquest sentit, Rothko creia que la pintura abstracta és el que expressa més plenament l'anhel religiós i l'angoixa de la condició humana. Ambdós. Alhora. Per això, considerava una

ofensa irritant tota aproximació a la pintura com a decoració, i en els seus darrers anys de vegades no venia un quadre sense una conversa prèvia i prou a fons amb la persona que el volia comprar. La seva opció per les formes planes se sostenia en la convicció que aquestes destrueixen la il·lusió i expressen la veritat. Destrucció i expressió que assoleix polvoritzant la identitat coneguda –pretensament coneguda– de les coses. Així, s'entén que considerés els rectangles objectes, i no accions o camps de color; un vehicle per expressar emocions, i no abstraccions sense contingut. Al capdavant, es tracta que l'experiència –i la vida!– no quedin sepultades per la imatge. Potser endinsant-nos en Rothko podríem entrellucar una mica més cap a on ens porta aquella insòlita i inel·ludible pregària del Mestre Eckhart: «prego a Déu que em lliuri de Déu». I ho podríem albirar precisament perquè Rothko ens avisà que «quan una persona és un mistic s'ha d'esforçar per fer-ho tot concret». La transcendència sempre és concreta. No hi ha transcendència sense concreció.



N. 22. Rothko, 1950

No hi ha transcendència sense concreció, certament. Però, paradoxalment, en aquesta concreció desapareixen tant l'objecte com el jo que mira i se'l vol apropiari: la concreció s'esdevé en l'acte de mirar, únic i irrepetible. Per això, la pintura ja no representa res. Res que ens pugui donar la seguretat de saber què mirem i de què parlem; és només l'experiència de mirar. Es tracta de creure i confiar que siguin reals i estiguin curulls de realitat, però sense objecte al nostre abast. Si ho volem dir així, aquí habitar la mirada remet a la presència d'un Déu despullat de tot atribut, sense que t'envaeixin les imatges que te'n fas i t'hi arrepengis. Es tracta de mirar la realitat, tota realitat, en absència de representacions sensibles i sense imatges que al final poden acabar referides a si mateixes. Kandinsky digué a *L'espiritual en l'art*:

L'artista ha de ser cec a les formes reconegudes o no reconegudes, sord als ensenyaments i els desigs del seu temps. Els seus ulls oberts han de mirar vers la seva vida interior i la seva oïda ha de parar sempre atenció a la necessitat interior. [...] Aquest és l'únic camí per a expressar la necessitat mística. [...] En l'art, la teoria mai va davant arrossegant rere seu la pràctica, sinó que s'esdevé el contrari.

Potser Rothko en diria «experiència» en lloc de «necessitat», però ara tant li fa. Perquè del que es tracta és de palesar que la teoria (o la teologia, o la doctrina, o...) mai no pot anar per davant de la pràctica i, menys encara, substituir-la. Potser aquest és un dels punts d'encreuament entre el zen, la mística i l'abstracció moderna en l'art que ens apuntava Amador Vega.

58

De fet, quan algú li parlava a Rothko de la bellesa sensual dels seus quadres, ell en subratllava l'espiritualitat; a qui hi veia reflectides dimensions espirituals, ell li'n subratllava la materialitat. Com si donar nom fos reduir o retallar l'experiència. Ens convé, doncs, recordar altre cop la seva intencionalitat pel que fa a la mida dels quadres: es tracta de poder estar dins de l'experiència, sense que puguis imposar-t'hi. Sovint, la distància justa per contemplar un dels seus quadres t'impedeix veure'l en la seva totalitat. Així podem formar-ne part i no ser-ne simplement espectadors: només podem expressar i copsar la profunditat entrant-hi a fons. En un quadre d'aquestes característiques tu no t'imposes, però el quadre tampoc no t'expulsa, a diferència de tants quadres de petit format –on tu en quedes fora–, o dels quadres figuratius de gran format –que t'allunyen i et fan prendre distància–.

Rothko et convida a entrar dins del quadre i, en fer això, t'educa i t'apaivaga la mirada. En fer-ho, trenca el dualisme separador entre subjecte i objecte en què vivim quotidianament: l'ull esdevé un element de la totalitat de l'experiència i, en aquest procés, el jo deixa progressivament de tenir importància a mesura que la mirada es purifica i guanya en acolliment i subtilitat. En la pintura de Rothko se'ns revela la humanitat. *Ecce homo*. Vet aquí, doncs, l'home: aquest curiós animal capaç de dir *jo* (i no tan sols de dir-ho sinó –sobretot– també de creure-s'ho). Sempre hem pensat que l'expressió *ser un descregut* es refereix a Déu, i ja comença a ser hora

que ens plantegem que del que es tracta és de ser descregut del jo, l'única cosa en la qual no deixem mai de creure (no és casual que d'una persona orgullosa i pretenciosa en diguem *creguda*, algú que exagera sobre si mateix; en definitiva, el que fem habitualment). Donem-li, doncs, altre cop la paraula a Rothko: «Tota persona que es vulgui pronunciar sobre el món ha d'implacar-se en l'expressió de si mateix, però sense despullar el jo de voluntat, intelligença, civilització. [...] La veritat s'ha de despullar a si mateixa del jo, que pot ser molt decebedor». En aquest simultani *sense-despullar* i *s'ha-de-despullar* referit al jo es juga potser la qualitat de la nostra vida. I així ens anem coneixent millor, sobretot si no deixem mai de tenir present la consideració del mateix Rothko: «conèixer-se a si mateix és vàlid si el jo pot quedar apartat del procés». I, aleshores, si és així, què és el que coneixem?

Vaig tenir la gran sort de poder visitar la [Rothko Chapel](#), a Houston, i poder-m'hi estar gairebé vuit hores: tres hores i mitja una tarda i quatre hores l'endemà al matí. Aquesta capella fou un encàrrec per a la Universitat catòlica de St. Thomas, però Rothko decidí fer-ne un espai ecumènic, sense representacions –vaja, el que nosaltres en diríem «representacions»–. Rothko, que sempre desitjà que les seves pintures s'exposessin en espais adequats amb la llum adequada –sense quedar-ne mai del tot satisfet, però– va crear en el seu estudi una estructura que tenia la mida exacta de la capella per assolir el que volia llegar.



Capella Rothko, Rothko, 1971

Quan el visitant s'atansa a la capella, després de passejar per un parc acompanyat d'una amable piuladissa, voreja un [monòlit](#) en memòria de M. L. King. Per entrar a la capella, ha de passar per una porta estreta –tal vegada de ressonàncies evangèliques– i per un curt passadís en penombra on té a la seva disposició els textos fonamentals de diverses tradicions religioses. Com si li diguessin que tots –i qualsevol, però també cadascun d'ells– el poden acompanyar en el viatge que emprèn. I, ahora, que si vol entrar de debò en l'espai sagrat que l'espera, arribarà un moment que els haurà de deixar a l'entrada.



Obelisc Trencat, Newman, 1963

I, així, el visitant entra en un espai octogonal amb [catorze grans quadres](#), nou dels quals formen tres triptics. En un primer moment, condicionat altre cop pels seus supòsits, pot quedar sorprès i tal vegada un pèl decebut: diria que els quadres són foscos, plans, sense l'enigmàtic esclat al qual pot estar acostumat quan imagina un Rothko. I és que, per primer cop, Rothko va fer algunes pintures monocromes. La capella queda il·luminada per una obertura zenital, per on s'escola la llum que, moment a moment, el dia t'ofereix. Però...

Però aquest primer instant de sorpresa esdevé, ahora, el primer aprenentatge: trobes alguna cosa quan no prejutges el que has de trobar. Són les pintures les que creen l'espai, i el visitant descobreix lentament que pertany a un espai que l'acull i l'embolcalla. Que no és ell qui visita, sinó que és ell qui és visitat. Un espai sense

missatges, sense punts de referència que li permetin focalitzar l'atenció perquè, miri on miri, la pot focalitzar arreu. Poc a poc, sorprenentment, aquelles pintures que semblaven fosques es van omplint de matisos, i cada llambregada de llum, cada núvol que passa (encara que el visitant no els pugui veure, sinó tan sols endevinar-los) van donant vida a cada un dels quadres: allò que semblava fosc esclata de vida quan el visitant oblida la pressa –al capdavant, no ha d'anar enlloc– i va ajustant la mirada. Només hi veu bé quan descobreix que del que es tracta és de no estar sobreexcitat d'estímul, i que l'aparent manca de contrastos és una invitació a transformar la mirada i fer-la més transparent. I quan això s'esdevé, la palpitació i la vitalitat del que l'envolta es fan cada cop més incommensurables.

A diferència de qualsevol altra capella, no hi ha cap punt de referència. I no només pel fet que no hi hagi cap figura identificable amb cap confessió religiosa, sinó perquè, miris on miris, pots estar ben centrat: no hi ha referència perquè la referència és arreu, en qualsevol direcció. I això transforma el que al començament era una inquietud en un gran alliberament: no és que el visitant no sàpiga on mirar per trobar la suposada referència sagrada, sinó que la pot trobar arreu, miri on miri. Per això probablement Rothko va crear un espai que no es pot controlar ni dominar, ni tan sols –i sobretot– amb la mirada. Un espai on cap racó destaca per si mateix sobre els altres. Perquè el que és sagrat és l'espai il·luminat, en tots i cadascun dels seus matisos. Allà és on, per fi, el visitant pot entendre una mica millor el missatge paulí: «en Ell vivim, ens movem i som». El visitant es troba veritablement en un espai sagrat justament perquè no el pot dominar ni controlar amb la mirada: pertany



Interior Capella Rothko, Rothko, 1971

a l'espai, però l'espai no li pertany. Miri on miri, quelcom decisiu li queda fora del camp de visió. Miri on miri, la seva visió sempre és parcial. Miri on miri, per tant, ha de maldar per veure bé el que té al davant, i no pretendre veure-ho tot alhora. No cal mirar en una direcció per veure bé el que cal veure, sinó acceptar que, miris on miris, pots desvetllar una mirada més neta i matisada. I, al capdavant, veure-ho tot en un punt. Comptat i debatut, el visitant entén per què només s'hi veu bé quan no hi ha res a veure: perquè aquest Rothko no t'ofereix imatges que et permetin escapar-te i caure en la temptació de pensar-hi, raonar-hi i –sobretot– consolar-te amb consideracions pretesament espirituals. Sinó que, simplement aprenent a estar en silenci, et condueix a copsar que «conèixer-se a si mateix és vàlid si el jo pot quedar apartat del procés».

Finalment, el visitant, apaivagat, s'acomiada amb agraïment d'aquest espai, símbol vivent de l'àmbit de tots els àmbits. Només li queda l'enyorança de no poder-lo viure i copsar de nit, quan ves a saber quina deu ser la misteriosa claredat que es deu escolar pel zènit de la capella (si hom evita la temptació de la llum elèctrica, que Rothko no volia de cap de les maneres). I, altre cop, sense saber perquè, el visitant connecta estranyament amb Hopper, i recorda el Hopper que es preguntava al final de la seva vida com deu ser una habitació quan no la veu ningú.

62

La sortida de la Rothko Chapel és un esclat de llum. I és bo trobar-se altre cop confrontat amb el monòlit en homenatge a M. L. King. Perquè el visitant pot tenir la temptació d'oblidar que l'espai sagrat, tot espai sagrat, et connecta íntimament d'una manera o altra a *l'he tingut un somni*, a tots els grans somnis de la humanitat. Perquè entrar en una capella és entrar cada cop més a fons en el reconeixement mutu del dret a viure humanament i humanitzadament.

I, potser per això, al visitant li arriben com un eco les paraules de Rothko: «silence is so accurate».

Retorn a Chillida-Leku

Cal tornar una vegada i una altra a Chillida-Leku. Com tornem a les olors de la infància, als petons de la persona estimada, a la fosca lluminositat de la pròpia intimitat, a la nostàlgia del futur. S'ha de tornar a Chillida-Leku, on és possible veure amb les mans i tocar amb els ulls. S'ha de tornar a aquest espai obert, com una ermita buida i sense parets, on és possible eixamplar la mirada i recollir l'esperit. Aquest espai on arriba un moment en què els roures esdevenen escultures i les escultures bateguen, plenes de vida. On l'ocre de l'acer i la pallidesa impura de l'alabastre es fonen amb la turgència del verd. En aquest museu –si és que podem seguir anomenant-lo museu–, l'obra és el tot i, alhora, cada peça crea misteriosament el seu propi espai, com cada visitant crea el seu propi itinerari: al cap i a la fi, el que fa viure a cada escultura és l'itinerari de qui s'hi acosta respectuosament, i es mou al seu voltant, i penetra en ella.

63

Contemplem escultures de 20 tones que meravellen per la seva lleugeresa, sòlidament assentades i lleugeres a la vegada. Ja ho va dir Chillida: «sembla una contradicció terrible la lluita de la gravetat des del pes». Però aquesta lluita és la matèria de la qual està feta la vida. La nostra vida. D'aquí les seves reiterades, gairebé obsessives –i alhora singulars–, ingràvides [gravitaciones](#). No escapem del pes i d'allò que ens pesa, però no deixem d'aspirar a lluitar contra la gravetat, una lluita que no és més que acceptar-la plenament, totalment, més enllà d'ella mateixa. El que és dur, pesat, rigid, pot transmutar-se (sense deixar de ser-ho) en allò que és flexible, gràcil, lleuger. Chillida és un arquitecte del buit, que ens recorda constantment que l'arquitectura és una resposta i l'escultura, una pregunta. Creador d'espais no funcionals, són l'estatge de l'esperit. Crear un espai és crear i acceptar un límit i habitar-lo, i no surar en la indeterminació («el límit és el veritable protagonista de l'espai com el present, un altre límit, és el veritable protagonista del temps»). Un espai no dominat per la funcionalitat, no modulats per l'avidesa d'obtenir quelcom d'utilitzable, sinó configurats per una dialèctica entre matèria i esperit, mitjançant la qual penetrar en l'escultura és accedir al lloc on habita l'esperit. I llavors comencem a aprehendre una cosa que Chillida repeteix sovint: «allò profund és l'aire».

Chillida dirà: «em mesuro a diari per veure si he crescut, no per conèixer la meua estatura». Desconcertants, incòmodes paraules per a uns temps en què només ens preocupem de mesurar el que produïm o el que ens permet comparar-nos amb els altres, i ens oblidem de veure si hem crescut. Qui s'ocupa avui de veure, radicalment, autènticament, si ha crescut? Chillida es remet sovint a una afirmació de Kierkegaard: no es tracta sinó de buscar el lloc des del qual hom ha de veure.

És difícil trobar una aproximació més precisa al nostre destí com a humans: endin-sar-nos en una mirada atenta, receptiva, capaç de veure. L'acció humana (una cosa molt diferent de l'activitat i, més encara, de l'activisme) es nodreix del procés de trobar i construir el nostre lloc en el món, el lloc des del qual hem de veure i, per això mateix, actuar. La mirada atenta i l'acció transformadora són els dos noms d'un únic espai habitat, on sojorna el que és humà. De la mateixa manera que el papa Francesc repeta que la realitat és superior a la idea, Chillida repeteix una i altra vegada que prefereix el *conèixer* al *coneixement*, una preferència que grinyola, ara més que mai, en uns temps on fins i tot tenim la petulància de qualificar la societat emergent com a societat del coneixement. Allà on sobreabunda el *coneixement* (i els coneixements), on queda el *conèixer*? Perquè conèixer és, per damunt de tot, indagar, però jugant-t'hi la vida. Confrontem-nos amb un comentari de Chillida, indigerible en els temps i els hàbits que corren avui: «es pregunta quan no se sap; no hi ha pregunta honrada quan se sap la resposta». Enmig del soroll de tanta pregunta que no és més que retòrica, esgrima, dissimulació o agressió s'alça la interpellació de Chillida: no hi ha pregunta honrada quan se sap la resposta. Podem tolerar un repte semblant? Estem disposats a enfrontar-lo? Em temo que les nostres inèrcies ens porten a renunciar cada dia o bé a preguntar, o bé a l'honradesa...

Arribats a aquest punt, no em resisteixo a reproduir una llarga cita de Chillida, que hauria de repartir-se a tot estudiant el dia que inicia qualsevol curs, i que s'hauria de llegir en veu alta a la cloenda de qualsevol programa de formació. Cordeu-vos els cinturons, que ve:

Jo dibuixava força bé. Dominava l'ofici. Emmagatzemava dibuixos a la meva habitació. Un dia, mirant allò em vaig dir: l'art no pot ser això, no pot ser un problema tan fàcil. No sabia com resoldre el dilema, per bé que jo notava que la meva mà anava massa ràpida. En cinc minuts feia dos dibuixos. Vaig pensar que això no era bo i, certament, que no era art. Vaig pensar que havia de frenar aquesta facilitat i se'm va acudir dibuixar amb la mà esquerra perquè la meva intel·ligència i la meva sensibilitat no anessin darrere la meva mà. Volia invertir el procés. Vaig voler que la meva mà fos un instrument al servei de tota la resta. Mai no m'ha agradat la facilitat, i aquesta és una norma que està en tota la meua vida i que es veu en els materials amb els quals treballo, en les formes que escullo.

Aprendre a dibuixar amb l'esquerra per poder anar més a poc a poc, per esquivar la facilitat. I, sobretot, perquè la intel·ligència i la sensibilitat no vagin per darrere de la mà, sinó perquè la mà sigui un instrument al servei de tota la resta. Aquesta *mà dreta* a la qual no s'ha de renunciar, però a la qual tampoc hom s'hi ha de sotmetre, és la gran metàfora del nostre temps, tant se val si la mà s'anomena tecnologia, recursos naturals, mercats, gestió, lideratge, ensenyament... Estan tots plegats al servei de la intel·ligència i la sensibilitat o, al contrari, les han abduït i arraconat amb l'accelerada facilitat amb què es reproduïen? Quin seria el nom –personal, professional, organitzatiu, social– d'aquesta *mà esquerra* amb la qual hem de

reaprendre a dibuixar si volem actuar al servei de la intel·ligència i la sensibilitat? Com fer que la realitat sigui superior a la idea, i no a l'inrevés? No endebades va ser el mateix Chillida qui va dir: «El asombro ante lo que desconozco fue mi maestro. / Escuchando su inmensidad / he tratado de mirar, no sé si he visto».

Per això ens convé tornar a Chillida-Leku. Allà, *Buscando la luz* s'alça solemne i subtil, com una invitació amable i discreta, en una mena de punt central inexistent de Chillida-Leku. Quan descendeixes vers l'escultura per la suau ondulació del turó sembla massissa, densa, sòlida, consistent. Quan t'hi acostes pujant pel lleuger pendent només hi ha buit, i un espai matricial que t'acull i t'impulsa cap a l'infinit. Un límit que és tot ell obertura. *Buscando la luz*, una condensació del que és la condició humana, en la qual potser podem sentir, com un eco, la veu d'A. Machado: «así voy yo, borracho melancólico, / guitarrista lunático, poeta, / y pobre hombre en sueños, / siempre buscando a Dios entre la niebla». *Buscando la luz*: matèria i buit condensats, indissociables, oferts, percebuts i rebuts com dues aproximacions simultànies a una única realitat. *Buscando la luz*, una altra vegada la lluita contra la gravetat des del pes com a invitació a un itinerari vital. Podríem dir que l'escultura de Chillida busca crear espais on habiti la llum. Aquest espai no és la immensitat dels grans paisatges, sinó l'espai interior de l'escultura, l'espai interior de cadascú de nosaltres. Com ens recorda Arno Gimber,

65

la llum té una força transcendental, i on millor es pot entendre aquesta idea en l'obra de Chillida és potser en els canals de llum del projecte *Montaña Tindaya*, en aquesta cavitat buida en una muntanya que en si ja és un espai mític, un espai sagrat. La intenció de l'artista va ser treure 125.000 metres cúbics de pedra i omplir la cavitat, com va dir el mateix Chillida, amb buit (i llum), per aconseguir una mística de la llum i, d'aquesta forma, un espai habitat per la divinitat.

Del que es tracta és d'indagar els límits de la matèria i, alhora, d'acceptar-los. Però habitar un espai –el propi espai– és transformar la indagació i l'acceptació en obertura i disponibilitat; és flexibilitzar la rigidesa i la duresa de l'acer fins a convertir-les en una abraçada, és *pentinar el vent*, és una perpètua indagació de l'horitzó. És fer del límit un *Elogio del horizonte*, una obra continguda i desbordant, que no pots dominar ni controlar amb la mirada. Has d'acceptar que sigui ella la que t'abraça i et convida no només a contemplar l'horitzó, sinó a fer de la mirada atenta un elogi de tot el que l'omple.

I és que si hi ha una característica pròpia de la nostra època és la patològica intolerància davant dels límits. Una intolerància que sovint es confon amb l'emancipació. Suportem els límits, normalment perquè no ens queda més remei, però no els acceptem. Siguin de la mena que siguin, aquests límits. Per això, voler elogiar l'horitzó és també voler elogiar els límits en totes les seves dimensions. Certament, l'horitzó



El peine del viento, Chillida, 1997

66

és el lloc on habita la promesa i el lloc que acull el nostre anhel d'anar més enllà, de no conformar-nos, de ser curiosos, d'aspirar a més i millor vida. Jaume Plensa va saber veure que «l'art no pot ser un fi en si mateix, ha de ser una conseqüència de la teva forma de vida, del teu creixement com a persona. I Chillida posseïa aquesta qualitat». Créixer com a persona: aquesta és la clau des de la qual contemplar l'obra de Chillida. Créixer com a persona pot demanar-nos –i sovint ens demana– anar més enllà de l'horitzó que ens encercla, potser cercant nous àmbits de vida. Créixer com a persona i elogiar l'horitzó és repetir, dia i nit, com una pregària els versos de Joan Vinyoli: «Però de cop s'illuminen les nits / amb paraules com flames, / torna la veu, la veu, nocturna sempre, del mar / cridant-me sols, cridant-me». En aquest créixer i en aquesta recerca només sabem del cert una cosa, però: que allà on arribem, seguirà havent-hi un horitzó. Per això, elogiar l'horitzó és elogiar alhora la certesa dels límits en què sempre vivim i viurem, i l'impuls a anar més enllà. D'aquí, la meravellosa ambivalència d'aquesta certesa: sempre hi haurà horitzó.

Elogiar l'horitzó és sempre, també, elogiar el nostre àmbit de vida, el que ens és donat en cada moment, en la seva realitat i en la seva promesa. Perquè elogiar l'horitzó és acceptar en plenitud i sense lamentacions els límits que ens configuren. Podem anhelar i, tal vegada, assolir un àmbit de vida nou i diferent. Però elogiar l'horitzó vol dir elogiar –sí, elogiar, que vol dir acceptar– que mai no viurem en l'àmbit de tots els àmbits, i en aquest sentit aquest elogi és també l'expressió de la ferida incurable del nostre desig.



Elogio del horizonte, Chillida, 1990

67

Per això, va ser justament Nietzsche qui va fer preguntar al boig que anunciava la mort de Déu i que ens deia a tots nosaltres que érem els seus assassins: «qui ens donà l'esponja per esborrar tot l'horitzó?». De la grandesa corprenedora i lacerant de la pregunta de Nietzsche –encara sense resposta–, hem passat a la banalitat trivial de les esponges contemporànies; però la pregunta de Nietzsche segueix present. Perquè sense horitzó, en totes les seves accepcions, no tan sols no hi veurem més enllà del nas, sinó que ens entrebancarem amb tot el que se'ns posi al davant.

No és casual que entrar en l'*Elogio del horizonte* ens porti a la contemplació del mar. Perquè contemplar l'horitzó del mar ens fa adonar de la realitat de la nostra vida: creiem que sempre veiem el mateix horitzó i que tots el veiem sempre igual. Però a la platja i en els penya-segats, per posar un exemple, som nosaltres qui determinem què veiem com a horitzó: la línia de l'horitzó sempre està a l'alçada dels nostres ulls, sempre està al nivell de la nostra mirada i s'hi correspon. Per això, ja ens va avisar Gadamer que l'horitzó també es desplaça simbòlicament amb nosaltres: «un horitzó no és una frontera rígida sinó alguna cosa que es desplaça amb un mateix i que convida a seguir entrant en ell». Tots vivim en el marc d'un horitzó, continuament reelaborat. I, per tant, comprendre un missatge que ens arriba i, sobretot, comprendre a algú és avançar vers una certa fusió dels horitzons respectius, sense pretendre assolir ni una veritat que existeixi fora de la nostra conversa i en sigui independent, ni la substitució de l'horitzó de l'un per l'horitzó de l'altre. En

aquest sentit, potser podríem dir que estimar no és altra cosa que tenir cura de la fusió d'horitzons dels que s'estimen.

D'aquí la importància de la conversa, i de la conversa espiritual. Perquè no remet a la defensa del meu horitzó de comprensió ni pretén convertir-lo en una frontera o en una muralla, sinó que vehicula l'obertura, la disponibilitat i la llibertat que ha de permetre una certa fusió d'horitzons. En aquesta conversa, cap dels involucrats proposa el seu horitzó com a definitiu o com a imposició, sinó que s'obre a veure les coses d'una altra manera: no es tracta només d'escoltar-se, sinó també d'escoltar junts. No és debades que el nostre llenguatge ordinari estigui farcit d'expressions que identifiquen *veure* i *comprendre*: «(no) ho veiem igual»; «jo ho veig d'una altra manera»; «no ho veig clar»; «no ho acabo de veure»; «ara sí que ho veig»; etc. Habitar la mirada és habitar un horitzó de comprensió. Habitar la mirada és habitar la conversa que elabora, a vegades de manera imperceptible, una fusió d'horitzons que pot prendre la forma d'una conversió, d'un nou àmbit de vida. De fet, no és casual que, a l'Evangeli, Jesús li etzibi a Pere el pitjor dels insults («Satanàs») adduint que «no veus les coses com Déu sinó com els homes». És el reconeixement de l'horitzó el que ens permet veure i comprendre. És el reconeixement de l'horitzó el que ens permet habitar la mirada. Sense horitzons i sense disposar-nos a una conversa que mantingui sempre viu el procés i el desig de fusionar horitzons, les nostres vides començaran allà on acaba l'*Assaig sobre la ceguesa* de Saramago: «Per què ens hem quedat cecs, No ho sé, potser algun dia n'arribarem a saber la raó, Vols que et digui què en penso, Què, Que no és que ens quedéssim cecs, sinó que som cecs, Cecs que hi veuen, No, cecs que, veient-hi, no hi veuen».

68

Al capdavant, en aquest elogi de l'horitzó Chillida i Rothko potser estan més a prop del que podem sospitar. No podrien ser vistes moltes teles de Rothko com un elogi de l'horitzó? Horitzó esfilagarsat, més que no pas linial, que alhora nodreix, sosté i engendra. Un Rothko que pretenia, amb les dimensions de les seves teles, que no les miréssim des de la distància (que no convertíssim el mirar en un exercici de dominació), sinó que hi entréssim: no es tracta de veure l'obra, sinó de veure *des de* l'obra. No es tracta de veure l'horitzó, es tracta de veure *des de* l'horitzó. No hi ha vida humana fora d'algun límit. Però, per això mateix, no hi ha vida humana autèntica que no arrel·li en algun elogi de l'horitzó i se'n nodreixi. I això inclou totes les dimensions vitals, des de la més prosaica a la més sublim. En darrer terme, inclou també el compromís de l'acció (ja ho va dir el propi Chillida: «jo soc ciutadà del món, però des de San Sebastià»).

Prosaic? Sublim? Podem seguir jugant letalment amb aquestes contraposicions? Chillida ens avisa:

He llegit molt sobre la mística, l'alemanya, l'índia, però també l'oriental i la cristiana en general. He de confessar-li que penso que el meu treball té molt a veure amb aquest

pensament. El que hom experimenta dins, pot comunicar-ho cap a fora. És d'això del que s'ocupa la mística: que dominem les forces contraposades que ens estiren cap amunt i cap avall, que els donem forma i que, en fer-ho, sobrepassem els límits, els límits de l'espai i del temps, els límits del moment que ningú no pot mesurar.

La mística és convertir-se en servidor d'aquesta transformació creadora. La transmutació de la pedra, la fusta i l'acer, sense que deixin de ser pedra, fusta i acer: això és la mística. Aquesta transmutació del caràcter, el treball i les relacions, sense que deixin de ser caràcter, treball i relacions: això és la mística.

Perquè al final... al final deixem parlar a Chillida mateix: «En l'extrem de l'agut el silenci. Travessar l'espai silenciosament. Aconseguir la vibració muda».

Notes i apunts

Jaume Plensa: el silenci eloqüent

Fa uns mesos, passejant pel Passeig de Gràcia de Barcelona, podíem trobar-nos amb *Flora*, una escultura de gairebé 8 metres situada davant de La Pedrera i que, sorprenentment, estava recollida, entotsolada, amb els ulls closos. Com si ens convidés a no veure la munió de persones que formen l'aiguabarreig del passeig: amb tot el que s'hi pot veure i comprar! No ens estava convidant, potser, a ignorar-les i a ignorar-ho?

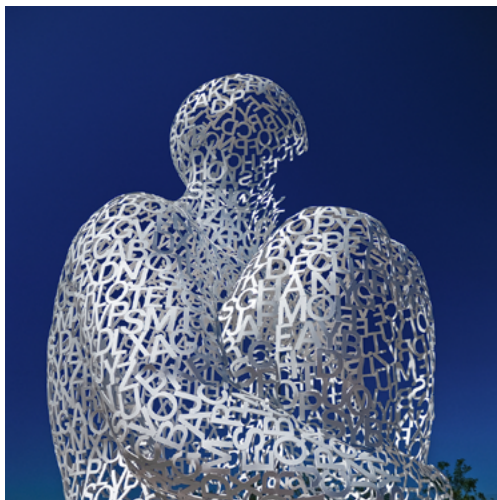
Ens equivocariem, si ho entenguéssim així. Perquè no ens convidava a tancar-nos en nosaltres mateixos, sinó a obrir-nos a l'invisible. I, per poder-ho fer, potser ens cal començar per escapar-nos d'aquest combat que avui lliuren tots contra tots per tal de captar la nostra atenció, aquest bé cada cop més escàs i, per tant, més preuat. No es tracta de no voler veure el que s'esdevé, es tracta de la capacitat d'indagar en nosaltres mateixos. D'aquí que em costi d'entendre que es vagi repetint com una troballa aquesta còmoda i banal simplificació de voler contraposar una suposada mística dels ulls tancats amb una suposada mística dels ulls oberts. Als que filen tan prim els convé no jugar tant amb les paraules i, posats a fer, no oblidar el que recordava Càmera que va dir St. Ignasi: «de cent persones molt donades a la pregària, noranta serien il·luses»; i afegeix: «i això ho recordo molt clarament, per bé que dubto si deia noranta-nou». I és que, sigui amb els ulls oberts o amb els ulls tancats, el que s'oposa a la vida interior no és la vida exterior –i viceversa– sinó la vida dispersa.

Tancar els ulls és reconèixer que ens cal aprendre a no ser abduïts per una recerca compulsiva d'estímul, a la qual ens veiem cada cop més abocats. I, sobretot, tancar els ulls és aprendre a confiar. Ja ens ho diu l'advertència popular: «vigila! Tingues els ulls ben oberts!». Ben oberts, és clar, perquè sempre ens envolten perills i amenaces. Tancar els ulls per poder explorar millor la vida és, doncs, contracultural. Perquè ens convoca a connectar amb allò on podem sostenir la nostra confiança bàsica, més enllà de perills, amenaces i distopies. D'aquí que *Flora* ens recordés la importància del silenci: aquell espai on podem aprendre a abandonar-nos i deixar anar les cadenes i dependències que no ens deixen viure. On, en darrer terme, confiar.

Endinsar-nos en algunes obres de Jaume Plensa ens fa adonar-nos que, paradoxalment, cuidar el silenci és el requisit que ens permet cuidar la paraula. To-

tes les seves escultures construïdes amb lletres ens recorden que els humans som éssers de paraula, que hem d'habitar el llenguatge. Un habitat on ressonen, de nou, els versos de Machado: «y la ola humilde a nuestros labios vino / de unas pocas palabras verdaderas». Perquè per a cadascú de nosaltres la vida és descobrir quines són les pròpies paraules veritables. D'aquí que les escultures que ens ha llegat, confegides amb lletres de diversos alfabetos, romanguin a la nostra disposició: hi podem entrar físicament per recordar-nos que el llenguatge no és per usar-lo sinó per habitar-lo. Aquestes formes humanes estan fetes dels més diversos alfabetos –i fins i tot de notes musicals– per tal que no oblidem que som nosaltres els qui hem de recrear lletra a lletra les nostres paraules veritables i, ahora, que hi ha en nosaltres un àmbit que pot ser expressat però que no pot ser dit.

Perquè del que es tracta és d'un silenci eloqüent, no del mutisme. D'un silenci des d'on tenir cura de la paraula, no de la xerrameca que cobreix el pànic a no saber què dir. Ara que estan de moda les anomenades converses amb el ChatGPT i similars, es tracta que aquests espectaculars castells de focs de tota mena no ens facin oblidar la pregunta que volen amagar: què és veritablement una conversa, i què és una conversa veritable. Enfront del mutisme i de la xerrameca, ens cal retornar al silenci eloqüent i a les paraules veritables. Plensa ens recorda, mitjançant algunes de les seves escultures, el poema de V. A. Estellés on se'ns diu que als poetes no els han parit per dormir, sinó per vetllar la llarga nit del seu poble. Cert. Però és que a tots ens han parit per vetllar la nostra pròpia –i compartida– llarga nit. I la llum neix i se'ns dona quan som més capaços d'escoltar-nos i d'escoltar. Quan som més capaços d'escoltar la vida personal: la vida interior que ignorem o que no sabem que tenim, de la qual en desconeixem l'abast, o que ja hem oblidat, o que no disposem de paraules per expressar-la. Quan som més capaços d'es-



El Alma del Ebro, Jaume Plensa, 2008



Constel·lacions, Jaume Plensa, 2022

coltar la vida dels que ens envolten: amb els seus dolors i les seves alegries, les seves frustracions i les seves esperances, les seves injustícies patides i les seves lluites compromeses. El silenci i la paraula veritables són el que ens permet guanyar llibertat per no quedar engolits pel tsunami d'estímuls en què vivim. Comptat i debatut, ja se'ns ha dit que la clau de la nostra vida és respirar normalment, sigui amb els ulls oberts o amb els ulls tancats. Perquè ja ens ha avisat Jaume Plensa: «Aquest és el joc. Indagar en allò més desconegut de nosaltres mateixos».

L'instant decisiu, la mirada atenta

Discretament, sense fer soroll, la bellesa se'ns ha apropat i habita entre nosaltres. I ho fa per molts i diversos camins: per exemple, a través de la fotografia de Toni Catany. Quan us diguin que fa fotografies, no us ho cregueu. El que ens proposa és un viatge iniciàtic, que només ens demana un mínim de calma i de temps, recolliment, i –perdó– apagar el mòbil. Si disposeu de tot plegat, veureu com el mateix viatge us apaivaga l'ànima i us reviscola l'esperit.

Màrius Sampere ja ens va dir: «abans, doncs, de cap aventura cal preguntar-nos si vivim per dins o per fora». Només a través de les respostes que ens han llegat els que ens han precedit se'ns transmet la interpellació: *vivim per dins o per fora?* Tal vegada com Cartier-Bresson, Catany ens mostra que del que es tracta és de copsar l'instant decisiu. L'instant decisiu per al fotògraf és, tal vegada, uns instant vulgaríssim per a la persona fotografiada; però és que es tracta de la mirada, no de l'aparell tecnològic. Perquè l'instant decisiu no fa referència a res espectacular, èpic, grandiloqüent, meravellós. Fa referència a la plenitud de la bellesa present en allò més efímer o humil que s'esdevé en la nostra vida quotidiana. Tota la quincalla que els venedors de fum avui ens volen vendre sota la trivialització retòrica de l'ara-i-aquí, en Catany esdevé la puresa de l'acte de copsar el moment present. Per això no li calen paraules: l'instant decisiu, simplement, s'esdevé en qualsevol moment; el que ens cal és adonar-nos-en, viure el moment present. Perquè Catany ens fa entendre que cada moment de la nostra vida, en allò més ordinari, simple, aparentment anodí, pot revelar la lluminositat de l'instant decisiu. Ara bé, per copsar i acollir la plenitud de l'instant decisiu ens cal haver educat la mirada, ens cal haver desenvolupat una mirada atenta.

La mirada atenta ens permet meravellar-nos amb la bellesa que esclata discretament [en parets aparentment vulgars](#), [en cossols](#), [en flors mig marcides](#)... La mirada atenta fa visible l'invisible. Invisible no perquè no el puguem veure sinó, justament, perquè no el veiem, tot i tenir-lo ben al davant. Objectes que diríem irrellevants, menyspreables, tal vegada dignes d'anar a l'abocador, esdevenen profundament vius amb la serena dignitat que els reconeix la mirada atenta. Com també reconeix

la dignitat de les persones, en la humanitat compartida que revelen les fotografies que diríem [de gent qualsevol](#), amb la qual ens creuem atzarosament pel carrer. Gent que en les nostres estadístiques potser forma part del que Bauman ha denominat «vides malmeses» i que sota la mirada de Catany ens interpellen amb la seva pròpia mirada. Perquè si és veritat el que digué Maturana –que no veiem les coses com són, sinó que veiem les coses com som–, el diàleg amb la mirada de Catany ens retorna amb una pregunta indefugible per a cadascú de nosaltres: com soc, de debò? Una pregunta que no és ni un examen, ni anticipa una sentència, sinó que és una invitació a l'autenticitat. La mirada atenta no és instrumental, ni manipuladora, ni cerca la utilitat; és, en el millor sentit de la paraula, contemplativa.

Contemplativa no vol dir passiva, inerta; vol dir oberta, receptiva i, per tant, creativa. Amorosa, al capdavant. Catany construeix amorosament amb el que va trobant una nova realitat: [natures mortes](#), bodegons... I també aquesta meravellosa troballa que són els [altars profans](#), on ens revela, per si ho havíem oblidat, que és possible una actitud reverent en el que és quotidià i envers el que és quotidià; que té sentit una certa ofrena del dia a dia com a espai sagrat –el nostre propi espai sagrat!– on s'esdevenen la bellesa i el sentit, còpsats per la mirada atenta.

Catany fou un gran viatger. Però en veure el que ens ha llegat en els seus viatges, el visitant que dialoga amb Catany no pot deixar de recordar Proust: «l'autèntica exploració no és la que busca nous territoris, sinó la que aprèn a veure-hi amb nous ulls». Aquest és el veritable viatge, sigui a l'Índia o a l'Amazònia, a l'oficina o a la cuina de casa.

Eduardo Galeano explica la història d'un infant a qui el seu pare va portar a veure el mar, i diu que «fue tanta la inmensidad de la mar, y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de hermosura. Y cuando por fin consiguió hablar, temblando, tartamudeando, pidió a su padre: ¡Ayúdame a mirar!»

Potser aquesta és la més autèntica petició de tota pregària: ajuda'm a mirar!

Bill Viola som nosaltres

Si és veritat que aprendre a mirar és l'ensenyament preliminar per a tota espiritualitat, regaleu-vos una estona amb Bill Viola. Tot en el seu videoart trasbalsa els nostres patrons i hàbits. Estem acostumats a anar a les exposicions i ser nosaltres els amos del temps: decidir el ritme i la velocitat de la visita. Viola ens trenca el patró: és l'obra la que ens marca el ritme, i si no ens hi adaptem amb respecte i humilitat hi passarem sense veure res. En un món que ens bombardeja d'imatges, Viola ens convida amb la seva proposta a deixar de ser receptors passius per passar a ser

acollidors pacients. En un món esbojarrat hem de tornar a aprendre a viure en el temps i a viure el temps. I en això excel·leix Viola perquè, de la mateixa manera que tot pintor té una paleta de colors que hem d'aprendre a veure, ell té una paleta de temps que hem d'aprendre a viure. La pregunta que ens adreça és: quant fa que no vius intimament en el teu present?

Com que no suportem la lentitud, diem que les seves obres són lentes. Però el que no suportem no és la lentitud; el que no suportem és la dispersió de la nostra quotidiana i accelerada fugida endavant, que és el que ens revelen els seus vídeos. Ens hem acostumat a passar el temps i a passar pel temps, i no deixem que el temps passi per nosaltres. El temps en els seus registres més primaris: el naixement i la mort, per descomptat. Però també les hores del dia o les estacions de l'any. I les transformacions i transfiguracions radicals a les quals ens anem enfrontant al llarg de la nostra vida, sense adonar-nos-en perquè ni parem esment a com es van produint. Per això Viola és un mestre de la dilatació de l'instant. Perquè els canvis es veuen en l'acceleració, però la impermanència es copsa en la lentitud. En la mirada atenta. Gràcies a això, Viola ens ha pogut donar la clau d'un dels Caravaggios més reproduïts, *Narcís*: «el problema de Narcís no rau en el fet que es veiés a si mateix en el reflex de l'aigua, sinó en el fet que no va veure l'aigua».



El Quintet del Record, Viola, 2000

La mirada atenta. Atenta a què? Als registres primordials de tota condició humana: les emocions bàsiques, les experiències vitals constitutives. A la pròpia humanitat irrepetible, en definitiva. Humanitat única i, alhora, compartida: per això, qualsevol visita a l'obra de Viola agermana els desconeguts que ens hi apleguem en una comunitat de silenci. En els vídeos de Viola no se sent una paraula, però no es tracta d'un silenci mut sinó d'un silenci màximament eloqüent, que esdevé l'aire que respirem. I en això, per cert, liquida definitivament –si mai us l'heu cregut– el tòpic estúpid que diu que la tecnologia deshumanitza o que és incompatible amb l'humanisme. El que n'és incompatible són l'estupidesa, la superficialitat i la irresponsabilitat, i no el camí per on es canalitza l'humanisme. Ja ho digué Jaume Plensa: «el material és una direcció, és un vehicle». En el cas de Viola, és precisament la qualitat tecnològica la que configura la seva interpellació sobre la nostra qualitat humana.

Gosaria dir que es pot entendre també l'atenció pacient i persistent a l'obra de Viola com una iniciació a la meditació. La seva obra silenciosa, que dilata el temps i es dilata en el temps, ens confronta amb el silenci personal i ens recorda que no hi ha paraula autèntica que no neixi del silenci. Ens fa recordar allò atribuït a Bodhidharma, segons el qual el zen és una transmissió fora de tota doctrina, que apunta directament al cor humà, que es transmet de cor a cor i que ens fa viure desperts i atents a la realitat. Podríem dir –només anàlogament– que Viola apunta a una experiència semblant. És sabut que coneix bé les diverses tradicions místiques, i per això mateix la seva aportació ens resulta especialment necessària. Precisament perquè les coneix bé s'absté de fer allò que és tan habitual entre nosaltres: proposar una mena de pastitx suposadament espiritual, una macedònia de pràctiques religioses diverses, sincretismes d'aficionat inculte, o espiritualitats que proposen una realització al servei de la submissió. Viola va directe als registres humans bàsics, que són la infraestructura de tota espiritualitat sana i humanitzadora, i on totes s'hi retroben. Ell ens retorna al silenci primordial, i deixa en les nostres mans les diverses paraules que hi poden brollar. Com un acupuntor savi i expert, els seus vídeos són agulles que van directes als punts on se'ns activa la regeneració i la sanació de la nostra vida, diguem-ne també espiritual sense por. Regeneració i sanació que neixen en nosaltres mateixos i des de nosaltres mateixos sempre gràcies a les relacions amb els altres. Amb tots els altres que ens envolten i que parlen i viuen des de la pròpia qualitat humana, encara que no en sàpiguen un borrall, de fer vídeos.

Viola va dir: «M'he acabat adonant que el lloc més important en què la meua obra cobra vida no és en una galeria de museu, ni en una sala de projecció, ni en un televisor, ni tan sols a la pantalla de vídeo mateix, sinó en la ment de l'espectador que l'ha vist. De fet, només és aquí on pot existir».

I és que Bill Viola som nosaltres.

(Viola va morir no fa gaire, amb Alzheimer. A vegades em pregunto què veia quan ja no sabia què era el que veia).

Comiat (amb paraules de José M. Valverde)

Historia de la filosofía

Entro en el aula, empiezo a hablar a un ciento
de caras mal despiertas: por un rato
sobre sus vidas, rígido, desato,
cumpliendo mi deber, el frío viento

del Ser y de la Nada, de la Idea
y la Cosa; la horrible perspectiva
de vértigo que se ha hecho inofensiva,
espectáculo gris, vieja tarea.

Si alguno, casi inquieto, se remueve,
los más sueñan, o apuntan, o hacen ruido.
Pero basta: es la hora ya. De nueve

76

a diez, vieron el Ser, ese aguafiestas;
prosigan su vivir interrumpido:
yo vuelvo a mi silencio sin respuestas.

Preámbulos de la fe – 5

Pero no, no creemos, no podemos:
es demasiado hermoso, y ¿qué seríamos
entonces, y qué cuentas nos saldrían,
y cómo conservar la dignidad,
nuestro ser, con sus zancos, su sombrero,
su justicia y su mérito, sus juicios,
su rincón de reserva, su butaca?
Un alegre huracán nos barrería,
una marea hirviente de placer.
Y hasta el dolor que tanto atesoramos,
como vales que un día han de pagarse,
¿qué sería, si el pobre y dichoso
van a acabar lo mismo en ese estruendo?

Y además, si así fuera, ¿no soy digno
de que Dios me hable a mí, en vez de dejarlo
en esa larga historia polvorienta
de hombres y pueblos raros, a lo lejos,
con personajes sucios, retumbantes
por los siglos antiguos, entre niebla?
Así somos, y así es El que nos reta
a la partida: así es llamarse suyo:
no tener nada, andar por el desierto
cuarenta años, y al fin morir sin verle,
sin saber si perdimos nuestra vida,
si hemos ido alejándonos acaso
de aquel Dios que, de niños, nos tocaba
y nos daba la mano y los juguetes.
Así somos, y así nos manda sólo
un ambiguo rumor de boca en boca,
de lejanas palabras, en alientos
viciados pero en caras que han sufrido,
que bajan por los siglos el recado
de poner el oído en el latir
de los demás, del mundo tibio y ciego
como un gran animal que no nos siente.
Pero cuando, en los ojos doloridos
de millones de hermanos con fatiga,
y en el clamor de tardes y horizontes
y olas y estrellas y árboles y pájaros,
creamos presentir tal vez El Nombre,
hay que cerrar los ojos, no buscarlo
ni querer ser los mismos: solamente
dejarnos en lo oscuro y el olvido,
vivir firmes, tocar gentes y cosas
como si fueran Él, y al otro lado
del vivir, mientras tanto, en el anverso
del tapiz, donde todo es raro, ajeno,
al quedarnos vacíos de nosotros
vamos resucitando sin saber.



Darrers títols

22. *Conflictes oblidats*. Diversos Autors
23. A los sesenta años del Vaticano II. Víctor Codina *Inicio*
24. La conversa espiritual. Josep M. Lozano
25. Gustavo Gutiérrez en cinco artículos. Gustavo Gutiérrez *Inicio*
26. Comencem per meditar. Josep F. Mària
27. Aplicació de sentits. Josep M. Lozano

La **Collecció Virtual** és el recull de materials publicats exclusivament al web. Aquí hi trobareu quaderns que per la seva extensió o pel seu format i estil diferents no hem editat en paper, però que tenen el mateix rigor, sentit i missió que els nostres Quaderns CJ. Desitgem que circulin per la xarxa, i per això comptem amb vosaltres.

Trobareu tots els quaderns d'aquesta collecció a:
www.cristianismeijusticia.net/virtual



COL·LECCIÓ
VIRTUAL

Cristianisme i Justícia

Roger de Llúria, 13, 08010 Barcelona
933 172 338 • info@fespinal.com
www.cristianismeijusticia.net

