

Cinc històries escultòriques i unes paraules sobre l'obra de Sergi Aguilar

La paraula és la meva quarta dimensió.
Clarice Lispector, *Aigua viva* (1973)

Lleugeresa

El Davallament de la Creu és una de les escenes més representades en tota la història de l'art. Pintors, miniaturistes, orfegres i escultors la van abordar de manera insistent al llarg de gairebé vuit-cents anys, en aquell vast oceà temporal que abraça des del segle IX fins al XVII, entre el primer romànic i l'últim barroc. Ara bé, tot i la varietat d'estils, èpoques i prismes, podríem dividir en dos grans grups les aproximacions a aquest motiu iconogràfic: en unes, el cadàver de Jesús està mancat de pes; les altres ens mostren la dificultat de baixar el cos rígid d'un crucificat.

Així, en el famós oli de Rogier van der Weyden hi veiem que n'hi ha prou amb tres mans dèbils –la de l'ancià Nicodem, la de Josep d'Arimatea i la d'un jove ajudant– per sostenir el cos sense vida de Déu, que ha abandonat la seva naturalesa física just després de l'últim alè. Per contra, en el quadre de Rembrandt sobre aquest mateix tema hi apareixen fins a cinc individus intentant despenjar amb molta dificultat l'embull d'ossos en què s'ha convertit el Senyor, que gairebé els cau dels braços.

¿Miracle de la matèria o habilitat en el treball col·lectiu? ¿Transmutació de la substància o ofici coordinat? Heus aquí dues posicions ontològiques –no només plàstiques– radicalment diferents, la coherència de les quals implica fixar l'atenció en dos «moments tràgics» irreconciliables: el moment en què el que és sòlid s'esvaeix, el moment en què el que és insòlit sempre s'acaba normalitzant.

Ara bé, cal tenir en compte una tercera perspectiva: ¿podem llegir el Davallament de la Creu –també l’art en general– esquivant tant l’idealisme com el productivisme, fugint del sortilegi i de la prosopopeia, negant Plató i Marx?

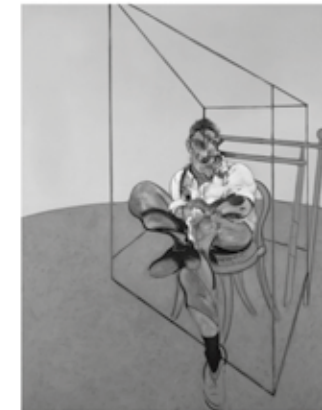
Certament, la Deposició de Crist és una escena «estructuralista», un desafiament en què l’arquitectura òptica, per anomenar-la d’alguna manera, espren endins la perícia dels pintors. Tanmateix, n’hi ha prou d’apartar-se una mica de la historiografia estètica per veure que també hi parla tot allò *desocupat* per l’esdeveniment, allò que encara *viu* al costat dels cossos morts, allò que *ignora* el quefer dels dits diligents. Per exemple, les gotes de suor que han caigut a terra, la molèstia dels colls quan alcen la vista, els cabells embullats d’alguns personatges, els nusos de la fusta plens de brutícia... és a dir, el menys memorable, el que potser no val la pena retenir ni imitar.

Arribats aquí, no importen gaire les llums o les ombres de la caverna, tampoc el fragor col·lectiu o la resistència a l’exploració: Plató se’ns apareix en els còdols dipositats a recer de qualsevol cova; Marx se’ns mostra fugint dels davantals bruts d’oli industrial, escapant de les taques de mantega casolana.

La Bíblia, aquest pamflet que va servir com a pauta narrativa durant tants segles d’art, constitueix també un manual d’arabescos costumistes, el tractat de fugues més gran, la certificació que, sota les plomades de la Història, sempre hi habita una sorprenent, irredempta i hipocondríaca lleugeresa.

Desordre

La llegenda de Francis Bacon té a la ciutat de Madrid el seu escenari predilecte, potser el seu pleonasma més insuperable. Va ser allà que el pintor va morir a finals d’abril del 1992, mentre sonaven les trompetes del Cinquè Centenari, i també va ser allà que va demanar, segons expliquen, el seu penúltim disseny: passar una nit a soles al Museo del Prado, on per fi l’havien d’escoltar els vells protagonistes de la història de l’art, on ell podria mirar, hores i hores, aquell bordell de rostres morts.



Roger van der Weyden, *El Davallament de la Creu*, c. 1435

Rembrandt, *El Davallament de la Creu*, 1633

Francis Bacon, *Tres estudis de Lucian Freud*, 1969

En tenim poques dades, d'aquesta aventura noctàmbula, només el testimoni del bidell que al matí va recollir l'artista, que va dir que havia vist un home embogit, amb els ulls a punt de sortir-li de les òrbites i suant malgrat el fred primaveral de l'alba.

És molt probable que aquesta escena no arribés a passar mai, o que l'inventés algun estudiant d'extraradi igualment boig de bellesa, desig i misèria. Però res no ens impedeix imaginar Bacon a la gatzoneta davant de la reina Mariana d'Àustria de Carreño, Bacon acaronent la sotana del sant Agustí de Ribera, Bacon una nit neta i veraç del mes d'abril corrent pels passadissos del Prado.

«Espectres, a diferència de la resta jo només pinto espectres», acostumava a insistir l'artista en les poques ocasions en què parlava de la seva obra. Tot i que, si mirem les teles de Bacon i si, a més, n'extraïem els fantasmes que hi habiten, les presències espectrals que hi dormen, posen o es barallen, el que encara *aguanta* és un lloc anodí, tal vegada sempre la mateixa habitació irrespirable i sense perspectiva.

El fals problema del fons i la superfície, del que és públic i del que és personal té en Bacon un dels intèrprets més conspicus, potser perquè, sent la pintura l'art de la impudícia, no hi ha hagut cap altre pintor amb un grau més alt de vergonya, amb una castedat d'aquestes proporcions.

El 1980 John Berger va escriure que els quadres de Bacon eren iguals que els dibuixos animats de Walt Disney ja que tots dos manifestaven un mateix conformisme respecte a l'alienació dels individus, una celebració idèntica de la falta d'intel·ligència de criatures i homes. «El món de Bacon no ofereix alternatives ni sortides», escriu Berger. «En ell no existeix consciència del temps ni la del canvi.» És cert, res passa més enllà, tot i que justament per això, perquè Bacon potser no va creure mai en l'Avenir, tota la seva obra ens obliga a reconsiderar l'aquí i l'ara, i ens fa conscients de com poden arribar a ser d'insondables un lloc, un moment i, sobretot, un cos.

Gilles Deleuze va resumir millor que ningú les qüestions anteriors i ho va fer mirant les teles de Bacon, a partir de les quals va parlar de «la lògica de la sensació». El filòsof va veure en l'obra del pintor l'evidència indiscutible d'un «cos sense òrgans», un concepte extret del poeta Antonin Artaud, que va dir: «El cos és el cos / està sol / i no necessita òrgans / el cos no és mai un organisme. / Els organismes són els enemics del cos.»

Tal vegada l'única gran missió de qualsevol aventura intel·lectual és, només, crear un desordre, alterar tot el que insisteix a mantenir-se sense el més mínim trastorn. I, des d'una altra perspectiva, alliberar de tota funció els objectes i els cossos potser implica restituir-los la intel·ligència i la densitat, retornar-los la seva «raó de ser», una idea que cal perseguir o una causa per la qual val la pena absentar-se.

Res

Els oradors clàssics, especialment els que patien alguna mena de dificultat en la parla, exercitaven la dicció declamant extensos passatges èpics des del capdamunt de congostos estrets amb la boca plena de petites pedres.

Al principi eren ben pocs els que aconseguien articular paraula, però al cap d'unes setmanes l'eco començava a retornar les primeres frases intel·ligibles. Mesos més tard, els que havien superat aquest prolegomen s'enfrontaven a l'examen definitiu: recitar d'una tirada, sense agafar aire i amb un tros punxegut de basalt sota la llengua, el cant xvii de l'*Odissea*; els seus vertiginosos hexàmetres provocaven que els joves aspirants vessessin, fins i tot, fils prims de sang negra.

Demòstenes i Ciceró van deixar enrere la seva llegendària tartamudesa seguint aquest conjunt de tècniques que els poetes exquisits anomenaven, despectivament, «la rapsòdia de marbre». És curiós que ni els teòrics ni els historiadors de l'escultura hagin fet atenció a aquest assumpte, ja que parlar a través de les pedres, acomodant la seva forma a la nostra ergonomia, memoritzant cada plec sense necessitar les mans, bé podria ser el somni de qualsevol escultor, aquella fantasia que convida a *viure* la matèria des de la corporeïtat més elemental, un cop superades totes les paraules.

En un altre sentit, alguns poetes acostumen a esgrimir que un text només està acabat quan aconsegueix vèncer «la prova de l'aire», que consisteix a llegir el que està escrit de manera pausada i en veu alta, com si estigués avisant la resta de la humanitat d'un missatge crucial.

Aquest desafiament sembla senzill i, tot i així, resulta demolidor, ja que implica diversos compromisos excessivament rotunds, gairebé infranquejables. Primer cal entregar al so el que abans va ser grafia; després, s'ha de

passar a l'altra banda de l'escriptura, adquirint la identitat d'un primer i solitari lector; finalment, apareix el problema de l'arrogància i els seus deliris, ja que només els bojos i els àngels poden parlar al vent o al món.

El 1579, pocs mesos després de patir presó, escarni i vexacions, sant Joan de la Creu –encara anomenat Juan de Yepes el Fugitiu– va fer una sèrie de seixanta dibuixos per als seus alumnes del Col·legi Major de Baeza, una col·lecció d'il·lustracions amb què pretenia transmetre als joves novicis el sentit de la veritat, així com el tortuós camí de la nit fosca de l'ànima. Una d'aquestes làmines, la cèlebre *Pujada del Mont Carmel*, és paradoxalment un mapa, una mena d'esbós barroer i ingenu, semblant al que traçaria un dislèxic, un il·letrat o un nen.

Cal mirar la imatge amb molta deferència per veure-hi una muntanya, ja que abans recorda el tors d'una figura humana, un cos decapitat i sense extremitats. Sigui quin sigui el simbolisme, sortint des del centre de la imatge, és a dir, partint des del lloc on estaria el cor o el cràter d'un volcà, hi ha una ruta per pujar i per baixar, un petit camí que serpenteja o un intestí prim que defeca, qui ho sap. I allà, en aquell sender estret de la perfecció, tal com l'anomena el mateix Juan de Yepes, es llegeix la paraula *nada* escrita fins a cinc vegades, cinc *nada* que rememoren les empremtes d'un intrèpid explorador, les petjades d'un animal caminant cap a la mort o cap a un aparellament furtiu.

Pedres dins de la boca, aire per a l'escriptura i buit als peus: es torna a confirmar fins on la pureza és un dels règims dictatorials més sagnants, perquè mai no es traspasa cap frontera sense canviar el gènere a les expectatives, sense empeltar el que és impossible en els dominis de la possibilitat.

Línia

Blinky Palermo va morir un matí de juny certament insolent, mentre els cocoters de l'illa Kurumba, a l'atol de Malé, s'estremien com si algú els estigués fent pessigolles. Quan la notícia va arribar als diaris de tot el món, va anar ocupant franges d'atenció mediàtica molt diferents: en uns casos paràgrafs en les seccions de cultura; en d'altres, columnes amb titulars destacats amb lletres majúscules. També va ocupar pàgines senceres que

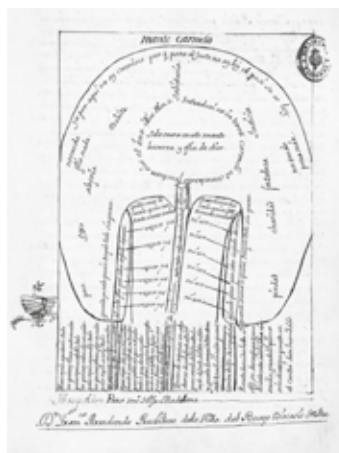
acostumaven a acompanyar-se amb la coneguda foto de Lothar Wolleh en què veiem l'artista atrapat al vèrtex d'una habitació, fumant i en texans, amb la seva ombra a punt de demanar-li una pipada del cigarro. Si avuiicoloríssim la varietat d'espais periodístics dedicats a la seva defunció, potser n'obtindríem una de les conegudes instal·lacions cromàtiques de Palermo, una certa paròdia d'aquella famosa novel·la: *environment* d'una mort anunciada.

«Jo és un altre» podria ser la divisa perfecta per a l'artista de Leipzig, compatriota de Wagner i Max Beckmann, que com Rimbaud també va desaparèixer al tròpic i per causes que avui encara desconeixem. «No vaig ser mai un», diríem de Blinky Palermo, que va néixer dient-se Peter Schwarze, va créixer amb el cognom truncat, com a Peter Heisterkamp, i va viure sota la identitat d'un mafiós promotor de boxa, arrossegant amb ell el sobrenom que li va atorgar Joseph Beuys un matí del 1964, quan tots dos recorrien els passadissos de l'Acadèmia d'Art de Düsseldorf.

Hi ha poques coses que proporcionin més sobirania i més desprotecció que canviar de nom segons les circumstàncies. Poques coses que reportin una sensació de més lleugeresa que abdicar d'aquest primer patrimoni imposat o heretat, mai escollit. No tenir firma és potser la forma d'entrega més enèrgica i irreductible: donar-se al món i als altres sense epítets ni adjectius, oferir amb total sequedat l'arxiu de decepcions, experiments i sabers que un sí és.

Blinky Palermo va passar la seva curta vida organitzant límits i colors, potser habitant dins d'un d'aquells buits exactes i furiosos que neixen en els intersticis de la realitat. No deixa de cridar l'atenció que aquest home fugís com un espia, bell com un transvestit, dugués fins a aquests extrems tot el que pot dir una simple línia, sobretot perquè les rúbriques de les persones estan fetes de línies; mitjançant solcs convertits en línies es configura el que és inadequat i està prohibit; de la fermesa o el nerviosisme d'una línia en depèn el sentit de qualsevol rectitud.

A *El Cristo de la rue Jacob* (1987), Severo Sarduy va convertir les seves pròpies cicatrius en una «arqueologia de la pell», un altre mapa ara escrit sobre la carn, un inventari de signes i epifanies. Entre els diversos senyals consignats per l'escriptor cubà n'hi ha un, el primer i primordial, el llombrícol, que dona testimoni del moment de llibertat suprema i l'instant de



Sant Joan de la Creu, *Pujada del Mont Carmel*, c. 1579
 Blinky Palermo fotografiat per Lothar Wolleh, c. 1970
 Jean-Paul Laurens, *L'excomunió de Robert el Pietós*, 1875
 Paul Cézanne, *La muntanya Sainte-Victoire*, 1892-1895

màxima orfandat: finalment respirem amb impetuosa autonomia, ja escindits del cos que va formar el nostre cos.

Diu Sarduy que després del plor del naixement ve un segon de silenci, dolor i libidinositat. Així, quan les tisores seccionen el cordó i amb ell qualsevol intercanvi, aquell ésser viu que acaba d'arribar, desproveït encara de tantes coses, reconeix immediatament la gravetat de la situació, tempera els seus sentiments i es disposa a rebre el baptisme de l'escatologia. Però el narrador oblida dues coses essencials: tot nus umbilical reproduceix una firma i un document, l'autògraf de la llevadora certificant el terme de la seva jornada laboral; tot llombrícol guarda dins seu una infinitat de línies que van perdre la rigidesa i que, com diu Sarduy, són línies deprimides, ratlles estupefactes.

Elegància

En la petita guia turística que reuneix els cinquanta quadres «imprescindibles» del Musée d'Orsay, hi llegim una descripció aparentment superficial i un pèl cursi que tanmateix manifesta amb molta exactitud l'enclavament ideològic –i metafísic– del seu anònim redactor. Diu així: «Robert el Pietós està prostrat després de conèixer el dictamen de les autoritats eclesiàstiques. A la seva dreta veiem el ceptre reial a terra; a la seva esquerra, Berta de Borgonya amb un gest incrèdul. El monarca té la mirada perduda en alguna banda i presenta una postura estranya, impròpia de la seva ascendència social. Es diria que el rei ha perdut, de sobte, tota l'elegància.»

Com se sol dir en l'argot jurídic –que és el mateix argot utilitzat en assumptes estètics–, hem de reconstruir, «per contextualitzar», l'esmentada apreciació.

La tela a què es refereix aquest fragment és una obra titulada *L'excomunió de Robert el Pietós* (1875) i, efectivament, es tracta del quadre més cèlebre de Jean-Paul Laurens, potser l'últim dels grans noms de la pintura històrica francesa. Laurens va ser un artista republicà, erudit i en certa manera ateu, que en les seves teles recreava episodis de l'edat mitjana, uns esdeveniments vagament fidels en què es podia mostrar, amb gran eloqüència, el grau de fanatisme de l'Església catòlica.

Segons assenyala el narrador del Musée d'Orsay, l'escena de què parlem reproduïx un instant molt precís: el papa Gregori V acaba d'excomunicar Robert II de França pel seu matrimoni amb Berta de Borgonya, una cosina llunyana. Després de conèixer-ne la sentència, el rei i la reina es queden abatuts sobre el tron, considerant amb una mirada absent un dilema amb implicacions més polítiques que emotives.

Veient aquesta obra, un pensa de seguida en la pel·lícula *Intolerance* (1916) de D.W. Griffith, no tant pel tema que indica el mateix títol sinó per l'ambientació cinematogràfica i grandiloqüent del quadre, ja que falta ben poc per sentir el taloneig dels prelats quan surten del saló després d'haver fet públic el seu veredict; fins i tot diria que se senten els sospirs de congoixa dels que tot just s'acaben d'esposar.

Malgrat tot, la realitat històrica queda molt lluny de les seves representacions més conspícues, ja que Robert el Pietós no va ser ni de bon tros un heroi dels sentiments ni una víctima de la intransigència religiosa, ni tan sols un marit honest; al contrari, quatre anys més tard de la disputa amb els poders eclesiàstics, el rei va cedir enfront de les pressions i va repudiar Berta de Borgonya davant del poble francès.

És obvi que Laurens coneixia el desenllaç d'aquest esdeveniment, d'entrada, perquè havia passat gairebé nou segles abans; segon, perquè aquesta història no va passar mai. Així, l'amenaça d'excomunió no va arribar mai a promulgar-se de facto i, per tant, insisteixo, tot el que la tela expressa només va passar en el cap d'aquest artista excepcional.

Fins aquí el «beneït» context, que s'agreuja quan passegem per les biografies d'aquests individus, que amb prou feines tenien vint-i-pocs anys l'any 997, que va ser quan va passar el que mai no va passar. Però és la frase «el rei ha perdut, de sobte, tota l'elegància» el que sembla substancial, no només perquè de cap manera al monarca el va abandonar la gallardia, sinó perquè l'elegància constitueix, penso, el veritable i únic tema d'aquesta meravellosa pintura, un quadre absolutament narcisista i anacrònic, una tela que es manté a l'antesala de la insolència, en la zona tèbia de la ridícula.

És probable que Laurens no fos tan ateu com ens recorden les cròniques de l'època, i és bastant probable que la seva inhibició a l'hora de mostrar-nos algunes dades històriques coincideixi, retroactivament, amb el

pudor de l'escriba anònim de la guia del Musée d'Orsay. El que és cert és que tots dos van agafar el mateix camí; es van absentar de la precisió, tot i que cadascú ho va fer des d'un passadís diferent: el pintor sent més admirable que exacte, el narrador agafant una petita part per un significatiu tot, acceptant ser excessivament minuciós però molt poc íntegre.

Seguint aquest fil, convé recordar, de nou, quantes maldats es van cometre en nom de l'elegància, quants sectarismes s'han amagat sota la bandera del refinament. No hi ha hagut home cruel ni atrocitat històrica que es presentés desproveïda de l'embolcall de la delicadesa; és més, si existeix un fonament estètic per al mal, serien, sens dubte, determinades formes extremes de pulcritud.

Però anem fins al costat oposat de la distinció, arribem a la rudesia i a les seves impropriedats, on trobarem una poeta com Marina Tsvetàieva, que una vegada va escriure: «¿Dir-ho? Ho diré! El no-ésser és un tòpic.»

Efectivament, Tsvetàieva clava un cop de puny rotund sobre la taula dels problemes vaporosos, que, diguem-ho de passada, constitueixen l'hàbitat perfecte de qui s'entossudeix a quedar-se a les altures, exigint que els acompanyem durant els seus vols fúnebres.

No obstant això, absentar-se de la cortesia és, de vegades, una manera de mostrar la debilitat, una manera d'ensenyar que les armes de què disposem són ben fràgils. Alhora, veure algú desposseir-se o ser desposseït de manera obscena i aclaparadora sempre ens fa preguntar què estariem disposats a perdre i què defensariem amb totes les nostres forces.

La brusquedat és el gran tema de l'obra de Marina Tsvetàieva, el seu particular armament per combatre les posicions estratègiques i hipòcrites que afloren després de qualsevol rebel·lió. També es va dir d'ella que no era gens elegant, cosa sens dubte certa i indecentment paternalista.

Aquesta enorme poeta, intransigent amb les idees abstractes, personifica com ningú que quan s'escriu amb l'immediat i mitjançant eines inadequades –potser engegada per les urgències però guiada per la falta de predisposició cap als lirismes– s'expressen veritats d'una irritant actualitat, ja que no només s'indiquen les dimensions de les nostres desesperacions, sinó el què i qui les van ocasionar.

Tots els finals semblen exigir sacrificis espectaculars i exquisits; ara bé, qualsevol principi proporciona una disposició agressiva cap al plaer,

una afecció tan aclaparadora que ens impedeix quedar-nos quietes, i ens impulsa a buscar altres individus amb qui compartir aquesta troballa, altres éssers amb qui unir aquesta vehemència i aquesta por que ens l'arrabassin.

Precisament per això l'elegància és un cerimonial de reis, d'artistes solemnes i de narradors mesquins, una insígnia de qui no creu haver perdut res, una bandera de la qual sempre cal desertar.

Paraules

Totes les històries anteriors tenen com a element comú el fet d'abordar aspectes relacionats amb la pràctica escultòrica; d'aquí que portin per títol i com a trama termes habituals en els llenguatges que narren, tradueixen i expliquen l'escultura.

Així, la lleugeresa del cadàver de Crist remet a la inconsistència de la Història; el desordre de les pintures de Bacon ens parla de la falta de funció de cossos i organismes; les pedres dins de la boca dels oradors assenyalen l'aire i el no-res que necessita qualsevol idea per enunciar-se; el rostre de Blinky Palermo porta implícit el valor d'una línia, així com la dissidència que suposa estar mancat de firma; per acabar, l'elegància perduda d'un rei i el menyspreu d'una poeta al·ludeixen, respectivament, a la impudícia i a com pot ser d'aclaparadora la bellesa, de vegades.

No obstant això, si mirem els reversos d'aquestes cinc paraules, també se'ns apareix el negatiu d'un possible alfabet per a l'obra de Sergi Aguilar, un índex d'aquells enclavaments que la seva obra funda i, alhora, dels passatges on ella prova d'emancipar-se.

M'atreviria a dir que la trajectòria de l'artista barceloní qüestiona determinats fonaments aparentment consubstancials a l'escultura; per exemple, el caràcter sever i inaccessible dels objectes, la mística de l'espai i els seus arquetips, l'erotisme d'alguns materials...

Però, llavors, amb quins elements treballa Aguilar, amb quins objectes i intencions, amb quins paràmetres?

Un dels conceptes més enlluernadors de Jacques Derrida és el que anomena «la restància», en què el filòsof proposa rellegir, sota diverses perspectives, què significa el que és residual, com podem reinserir en les

nostres vides el que va ser desestimat. Les restes, argumenta el pensador, no són una ruïna de la utilitat ni un monument al que no serveix; tampoc res que queda fora de l'ésser i de l'essència de les coses; al contrari, en la resta hi veiem una potència fabulosa que excedeix, sobrepassa i deslegitima qualsevol autoritarisme, qualsevol necessitat de sentit i qualsevol discurs.

Les escultures d'Aguilar participen d'aquesta mateixa èpica i d'aquesta política, ja que també proposen una *aventura entre restes* que ja van perdre la condició de deixalles, d'excrecències susceptibles de ser reciclades o homenatjades. Tan lluny del fetitxe com de la pompa del procés, les seves peces desautoritzen la idea que tota obra camini cap a la conquesta d'un triomf plàstic o d'una solució metodològica. Però, alhora, les seves creacions estan animades per la urgència del fet que només l'art pot rescatar el que passa desapercebut i retornar-li la importància que li va ser arrabassada.

Des del principi, la pràctica escultòrica es va associar a dos gestos maximalistes: la contundència o la inhibició; el cop que agredeix la matèria i revela allò ocult o el gest d'alterar la simple posició d'un objecte a l'espai. Ara bé, quan ens acostem als projectes de Sergi Aguilar, apareix la incògnita de si un escultor pot «posar fora de perill» el que inventa, de si potser hi cap, entre l'aparatositat més pomposa i la delicadesa més fàtua, un gir senzill de proximitat, amb prou feines un matis que certifica que això que veiem també té els seus propis enigmes, un secret minúscul pendent de ser desxifrat.

Es tracta, insisteixo, d'un canvi subtil en les expectatives i en les funcions assignades a l'idioma de l'escultura, una «restitució» que és, per què no advertir-ho, el que es persegueix quan un artista opera amb exclusions, quan no només intenta pensar de manera abstracta què simbolitzen les anomenades restes, sinó, sobretot, què se'n pot fer.

Per això crec que el formalisme constitueix un paràmetre equivocat a l'hora d'acostar-se a l'obra d'Aguilar, ja que els seus treballs no són variacions tècniques sobre la conducta d'uns suports, ni dissenys constructius al voltant del comportament del territori després de ser modificat. L'aridesa i fins i tot la sequedat de les seves peces, així com certa magnitud pròpia dels objectes elaborats intensament, prefiguren alguna cosa oposada a

una poètica: són la manera d'atorgar valor al que va rebutjar la grandiloqüència, a tot el que va ser desposseït i arraconat.

En el seu conegut text «Le Doute de Cézanne» (1945), Maurice Merleau-Ponty observa que la majoria de teles del pintor manifesten una terrible falta d'emotivitat, com si Cézanne es «vengés» de la naturalesa sostraiant-li els seus trets més pròxims o humans.

Malgrat tot, quan es contemplen les nombroses variacions pictòriques de la muntanya Sainte-Victoire –que, per cert, sempre han fascinat els escultors– no hi veiem la perfecció d'una figura geomètrica, la impecable arquitectura de la mirada ni una forma immemorial, el triangle de l'exactitud, segons reiteren els intèrprets de l'artista. Més simple –i més rotund– que tot això, el que podem observar és, crec, un excés, el desassossec de Cézanne amb les seves pròpies obsessions, la tan poc serena relació del pintor amb la seva mateixa sensibilitat, bolcada en la silueta apàtica i impertorbable d'un turó.

Dubtes i excessos, restes i restitucions, aquestes altres paraules fa l'efecte que són més adequades per llegir la trajectòria d'Aguilar, ja que inhibir-se també convida a reconsiderar què vol dir un estremiment, perquè qualsevol excés ens obliga a discernir on és un límit i de quina manera es pot sobrepassar. No existeix l'elegància en aquesta conjuntura, no hi ha –ni hi pot haver– cap tàctica per sortir i entrar en aquest paisatge de signes i símptomes. Les escultures d'Aguilar s'han descrit des d'un cert preciosisme intel·lectual; ara bé, diria just el contrari: si les reduïssim a les seves motivacions més descarnades, el que hi trobaríem és, cal dir-ho, l'esforç d'un artista per «tocar el món».

Acabo aquí d'acostar paraules a l'obra de Sergi Aguilar, i acabo justament amb una cosa que potser esdevé l'únic fonament de l'escultura. No hi ha res menys essencial que tocar un cos, un tros de ferro o una idea, res que eixampli tant el nostre univers com una abraçada, un cop de puny o una encaixada de mans.

L'arquitecte finlandès Juhani Pallasmaa ha escrit pàgines precioses sobre aquesta última qüestió, algunes de les quals estan recollides en un llibre que porta per títol una cosa semblant a un haiku, *The Eyes of the Skin* (1996). «La pell llegeix la textura, el pes, la densitat i la temperatura de la matèria», diu Pallasmaa. «La superfície d'un objecte vell, polit fins a

la perfecció per l'eina de l'artesà i les mans diligents dels seus usuaris, sedueix la carícia de la mà. És un plaer el pom d'una porta que brilla pels milers de mans que han creuat aquella porta abans que nosaltres: la neta lluentor del desgast s'ha convertit en una imatge de benvinguda i hospitalitat.»

En efecte, la pell és el nostre mitjà de comunicació més sensible i alhora el nostre protector més eficaç; la pell processa dades, però també imagina perills i plaers. Tocar és, doncs, una forma de situar-nos dins l'exactitud i enmig de les expectatives: contra l'ull i les seves hegemonies, el tacte i les seves incerteses.

Abans he escrit que les escultures de Sergi Aguilar rescaten la importància d'unes restes, resguardant-les del menyspreu i de l'oblit, ja preparades per travessar les diferents modalitats d'autoritat. Ara, després d'escoltar les sàvies paraules de Pallasmaa, podríem dir que res es redimeix del tot tan sols tocant, però que en tocar pactem llocs des dels quals ser escoltats, llocs que ni ens avergonyeixin ni ens atemoreixin, espais on aconseguirem, per fi, palpar el cos i la matèria de les nostres fantasies.