

AB INTRA (Vídeo 16'02")

Viure al subsòl (i amb els ulls a les mans)

Eudald Camps

«EL CEC MÉS VELL: No hem vist la casa on vivim; tot i palpar acuradament les parets i les finestres, no sabem on vivim...

LA CEGA MÉS VELLA: Diuen que és un casalot fosc i miserable on mai no s'hi veu llum, tret de la que hi ha a la cambra del clergue, a la torre.

PRIMER CEC DE NAIXENÇA: No ens fa pas falta la llum als qui no hi veiem.

[...]

LA CEGA MÉS VELLA: De vegades somio que hi veig...

EL CEC MÉS VELL: Jo només hi veig quan somio...

PRIMER CEC DE NAIXENÇA: Jo ni somio...»

Els Cecs, Maurice Maeterlinck

Quan, l'any 1434, el gran Jan van Eyck va decidir signar la seva cèlebre pintura del matrimoni Arnolfini amb un lacònic però contundent «Johannes de Eyck fuit hic» (*Johannes de Eyck va ser aquí*) posava les bases per una forma de validació documental associada a l'obra d'art que col·lidia essencialment amb el seu caràcter metafòric o representacional. Per entendre'ns: van Eyck venia a dir quelcom com ara «jo ho vaig pintar perquè hi era; no només no m'he inventat l'escena sinó que puc donar fe de la validesa d'aquell matrimoni». És clar, en canvi, que el mateix artista mai hauria pogut utilitzar el «fuit hic» per obres com ara el *Retaule de Gant*, entre altres raons, perquè els personatges que hi apareixen formen part de la mitologia cristiana i, per tant, no disposen de referents històrics reals (amb l'excepció de Jesucrist, el Baptista, i alguns figurants més). En aquest sentit, l'artista flamenc segueix essent enormement útil per il·lustrar la doble direcció que pot emprendre tota recreació artística: pot certificar qualsevol fet o esdeveniment gràcies a l'experiència en primera persona de l'autor i, al mateix temps, pot interpretar lliurement aquells mateixos fets o esdeveniments sense necessitat d'haver coincidit mai amb els seus protagonistes o, inclús, sense necessitat d'haver compartit una mateixa cronologia. La diferència entre una i altra possibilitat és exactament la mateixa que existeix entre el **record** i la **memòria**: mentre que el primer és sempre subjectiu i ineludible —els fets, amb la seva obstinació característica, el mantenen incandescent—, la segona és només una possibilitat, una facultat que pot ser individual o col·lectiva i, justament per això, enormement propensa a la instrumentalització. Expliquem tot això per una raó ben simple: en tots els treballs d'Estivill hi conflueixen l'experiència individual o l'accident biogràfic (el *self*) amb la reflexió abstracta que, a més, arrela en una tradició genuïnament occidental. En aquest ordre de coses, el vídeo **AB INTRA** resulta paradigmàtic: per una banda, hi ha el **record** personal de l'artista expressat a través de la relació amb el paisatge de la infància; per l'altra, hi ha la reflexió a l'entorn de la **memòria** compartida d'un col·lectiu, els dels **tèrmits/artistes/humans** que caminen a les palpentes com els cecs de Maeterlinck. El símil teatral no és gratuït: la seva vinculació com a escenògraf amb el món del teatre més experimental (iniciada amb el T.E.I. de St. Marçal), la ininterrompuda activitat pictòrica (entenen la pintura com un fet comunicatiu molt divers), o la darrera utilització d'estratègies properes a la instal·lació, s'ha de llegir, tot plegat, en funció d'unes necessitats expressives que responen a una veu fidel al seu sentit profund (en el cas que ens ocupa, fins i tot «subterrani»). De manera anàloga, no ha d'estranyar-nos, com dèiem, que **AB INTRA** ens parli d'un doble viatge: en primer lloc, es tractaria d'un descens a les profunditats cavernoses del *Jo creatiu*, just al lloc on la fascinació enfront de regions ignotes es converteix en detonant; i, en segon lloc, l'artista realitzaria el seu particular periple de retorn a la terra natal portant a terme una sèrie d'accions artístiques que podem inscriure,

salvant les distàncies, en aquesta tradició occidental basada en l'estreta relació existent entre el viatge real i la construcció simbòlica de la identitat mitjançant la restitució dels lligams genealògics.

Però tornem als «cecs». L'escena de l'obra de Maeterlinck que ens serveix per encapçal·lar aquestes línies està protagonitzada per un grup d'invidents perduts enmig d'un paisatge que, després de la mort del seu pigall, ha esdevingut hostil. La gràcia de l'obra del dramaturg belga és que aconsegueix il·lustrar diferents tipus humans servint-se de les diverses tipologies de ceguera. És a dir: hi ha els cecs de naixement, incapaços d'enyorar la llum ja que, per a ells, la penombra més absoluta és el *lloc* on sempre han viscut («*No ens fa pas falta la llum als qui no hi veiem*»); els cecs que, per les raons que sigui, s'hi han tornat i, per això, viuen en el record (la «memòria del lloc» no pot ésser compartida amb els seus companys d'infortuni); i, finalment, un cec molt singular (i significatiu) que no és altre que l'infant que hi veu però que no pot servir-se del llenguatge per transmetre la informació que rep a través dels seus ulls:

«EL CEC MÉS VELL: Per què plora la criatura?

LA CEGA JOVE: Hi veu! Hi veu! Si plora és que veu alguna cosa!»

En l'obra d'Estivill la ceguesa fa referència a la impossibilitat comunicativa i, també, al desvetllament d'un «anvers» del real que a **AB INTRA** té la forma del negatiu. «Negatiu» de la imatge, però sobretot negatiu del paisatge: l'artista, des de les profunditats i a les palpentes, ens recorda com tots plegats escutem el món a la recerca d'aquells vells ancoratges que el temps i la raó ens arranquen a canvi d'un migrat plat de lleties que, en el millor dels casos, adopta la forma d'una «pròtesi raonable» o d'un sucedani destinat a pal·liar el dèficit crònic de realitat que ens tenalla. Ens referim, per descomptat, a l'atàvic lament romàntic per excel·lència: «Ara ja no succeeix com en temps passats; / vagi on vagi, / de dia o de nit, / les coses que solia veure ja no són capaç de veure-les», va escriure Wordsworth a les seves Insinuacions d'immortalitat en els records de la primera infància; el món, i més concretament la natura, es converteixen en paisatge, és a dir, en una construcció simbòlica destinada a fer visibles valors culturals —i per extensió ideològics— que sempre són relatius, com molt bé assenyala l'antropòleg Marc Augé, «a la mirada que els descobreix».

AB INTRA, de fet, és un esforç per actualitzar el paisatgisme una mica a la manera de Lefeu —personatge de ficció creat per Jean Améry, un autor supervivent d'Auschwitz— en la mesura que vindria a certificar, sense massa convicció, l'acte de defunció del gènere mateix: «No és un atzar que es trobi en declivi sinó un fet ben fonamentat tant des del punt de vista sociològic com des de la perspectiva de la història de l'art. El paisatge ja no esgota la realitat del nostre temps: allò decisiu ja no s'esdevé sota els oms encorbats per la tempesta, sinó en carrerons, per molt abandonats que puguin estar i en cases a l'espera de la demolició». I encara més: «És necessari tenir en compte —ens adverteix Lefeu— que el paisatge posseeix tradició en l'àmbit artístic i literari i que, per tant, una producció artística consagrada conscientment al paisatge tindria, sens falta, un caràcter tradicional i, per extensió, reaccionari i políticament perillós». Aquesta deu ser una de les moltes raons que explicaria que als artistes d'avui els costi tant parlar de paisatge des d'una perspectiva més «tradicional»: perquè la seva activitat reflexiva necessita acotar el paisatge per convertir-lo en territori, i el territori en suma de llocs, a saber, parcel·les significatives de dimensions humanes on el passat és —fent servir la terminologia bergsonianiana— «viscut i actualitzat més que no pas representat».

En darrera instància, i portat a l'extrem, hom s'atreveix a veure **AB INTRA** justament com l'anvers filmat d'un paisatge fet de memòria lletosa i ceguesa reflexiva. O, com l'hauria anomenat el geni poètic de Paul Celan¹: «EL GRIS BLANQUINÓS d'un ex- / cavat i escarpat / sentiment».

¹ «WEISSGRAU aus-
geschachteten steilen
Gefühls»