

Mais

Maïs

L'OBRA ABSENT

Escultura i gravats
Maïs

Poemes
Jordi Carrió

Fotografies
Faustí Lluçà

Proemi
"Notes sobre l'obra absent"
Jordi Coca

Coda
"L'art empresonat"
Xavier Barral i Altet

Notes sobre l'obra absent

Jordi Coca

La majoria de llibres dedicats a un artista plàstic són llibres sobre un absent. Les reproduccions de l'obra, fotogràfiques o de qualsevol altra mena, no són més que referències a una cosa que no hi és i, per tant, no les podem confondre amb l'obra mateixa. Quan es tracta d'un estudi de l'obra, per molt asèptic que sigui el text, cal tenir també ben clar que allò que llegim no sols no és l'obra, sinó que mai no ens en podrà donar una aproximació suficient. De fet, l'art en qualsevol de les seves variants només s'expressa en allò que ha aconseguit d'encarnar i mai no admet "traduccions".

Aquest llibre, per exemple, té la particularitat de contenir una quàdruple referència a l'absent, que és l'obra escultòrica de Maïs. La primera són els poemes de Jordi Carrió, impulsor inicial del projecte; la segona són les fotografies, magnífiques, de Faustí Llucià; la tercera és la coda final de Xavier Barral, i la quarta és aquest proemi que aspira a parlar de l'obra de Maïs, del fotògraf Llucià en relació amb Maïs i, és clar, dels poemes de Jordi Carrió que, des de la concepció mateixa, són comentari, aproximació i reflex d'algunes de les obres de Maïs. Però ni els poemes, ni les fotografies, ni aquestes ratlles no són l'obra de Maïs i, en últim extrem, hem d'entendre que tampoc no en són un referent vàlid.

Naturalment, de seguida he estat temptat d'esmentar la mimesi. No entrarem ara a exposar l'arrel d'aquest terme, però en qualsevol cas mai no l'hem d'admetre en la seva accepció més comuna d'imitació. Mimesi vol dir alguna cosa més poderosa i profunda que no pas el que avui entenem per imitació. Ja des de Plató, i d'abans i tot, l'art s'ha hagut de plantejar aquesta qüestió: l'art és una mimesi i, com a tal, està lluny en un tercer grau del que el filòsof grec en deia la Idea ja que, segons ell, primer era la Idea, després el món sensible, el món concret, i finalment l'art. Però en els llibres dedicats als artistes es dona el fet

que, com deia, aquest tercer nivell és absent, ha desaparegut, i que n'apareix un de quart: el que comenta, il·lustra, glossa o reproduceix. Qui no s'ha trobat, en veure un quadre que només coneixia a través de llibres d'art, que l'original li ha semblat més gran del que s'imaginava, o més petit, o que els colors i els materials tenien matisos fins aleshores inapreciats? Tot i conèixer la mida des d'un punt de vista documental, és un fet que el canvi d'escala que implica la nostra relació amb l'obra determina allò que en pensem i el que ens diu.

Tret d'aquelles obres que, tot i girar al voltant d'un artista, des de la concepció mateixa ja són art (em refereixo als llibres anomenats d'artista, sovint amb edicions limitades i amb una mena de singularització o altra), la resta pertanyen a un territori més o menys ampli que abraça de les lamentables col·leccions de làmines mal reproduïdes als llibres meravellosament editats. *Maïs* segurament és un llibre d'artista (d'artistes), les diferents parts del qual aspiren a valer per elles mateixes. Però té la particularitat de cenyir-se tant a unes obres determinades de l'escultora Maïs que, de fet, el llibre potencia l'absència a què ens estem referint.

L'obra de Maïs (Barcelona, 1959) no és quantitativament extensa i aparentment tampoc no tracta d'una temàtica gaire àmplia. Tanmateix, hi ha una evolució clara de les peces dels primers anys vuitanta a les cambres-escultura en què treballa actualment. Si primer usava esmalts i incorporava els colors a les formes escultòriques, després renuncià pràcticament a qualsevol element afegit. Un únic material era prou per expressar el crit estilitzat que arrenca de l'expressionisme, per exemple. Però, tot i aquesta evolució, no costa d'adonar-se que hi ha unes constants que es perllonguen més enllà dels canvis formals. La temàtica sexual, gairebé sempre subtil, que veiem a l'esmalt pintat en volum, *Sense títol* (1985), per exemple, que sota l'aparença d'una forma abstracta es refereix a la dona, a la vagina i segurament a la maternitat. Aquesta temàtica hi és també a *Dues cares* (1985), a *Voluptuós*, del mateix any, i a les variants de *Guitarra*, igualment del 1985. A les cambres-escultura de què parlarem després i a l'entorn de les quals versa fonamentalment el llibre, la sexualitat (o si es vol dir així, l'entorn de la sexualitat) hi bateja amb força. Hi ha, doncs, tot i els canvis formals, una constant temàtica.

Del 1997 i 98 són un seguit de peces la majoria de les quals mostren fetus atrapats en capsos o blocs de resina. La capsa com a matriu, el fetus i el cordó umbilical de *Virgo clemens* (1997), novament el fetus i el cordó a *Regina sine labe originali concepta* (1998), *Rosa mystica* (1998), i tantes altres que, de fet, són variacions sobre un mateix tema: la maternitat vista no des d'un plantejament social o emotiu, sinó estrictament físic. És veritat que aquest any mateix, el 1998, Maïs incorpora unes baranes que empresonen, unes capsos amb rodes que podrien ser bressols o cotxets per a infants... Amb tot, el centre d'aquest moment, l'eix que vertebra la producció artística de Maïs, continua sent la sexualitat, ara en el seu aspecte reproductiu.

Abans d'això, al començament dels anys noranta, Maïs havia treballat un seguit de cercles que, superposats, lligats o acumulats, repetien una mateixa forma tot creant una sensació de reiteració monòtona i angoixant de què sembla voler fugir. És veritat, com diu Lourdes Cirlot, que aquesta etapa representa una ampliació de les textures matèriques de Maïs i, alhora, una transformació del concepte d'espai. Tot i això, l'ordre gairebé obsessiu i la repetició d'una mateixa forma ens fan pensar no exactament en l'erotisme, però sí que en una organització vital que esdevé angoixant i que, alhora, serà el motiu primer que ens durà a les variacions sobre el crit de l'any 1994. Perquè, efectivament, a mitjans dels anys noranta primer dibuixa i després concreta en escultures unes variacions sobre *El crit* de Munch. Aquest crit arrossega sovint l'acumulació de cercles de l'etapa immediatament anterior que, cosits com un collaret, se superposen a la forma essencial del crit. És el cas de *Crit extern*, de l'any 1994, *d'Íntim*, del 1996, *d'Alliberació* també del 1996, on apareix una caixa gàbia... El crit, que és fonamentalment això, variacions sobre la forma essencial del crit de Munch, és també una figura closa que hem trobat a les etapes anteriors. I al final dels anys noranta arriben les escultures verticals, que són trams d'escala que condueixen al no-res o bé a un receptacle diminut, a una caixa cambra que és al capdamunt d'una forma escalonada.

Reordenem. I fem-ho sense caure en cap paral·lelisme vital que podria empobrir la proposta: el sexe femení i de vegades masculí, la matriu, la condició de dona, les formes femenines de la guitarra, l'aparell reproductor, el fetus, l'ordenació del món en formes obsessives, el crit

que arrossega les formes rodones i agressives, les escales que condueixen als habitacles-caixa i, finalment, les escultures cambra de què parlarem.

Quan dèiem que l'obra de Maïs, l'obra aquí absent, versava al voltant d'una temàtica sexual i dels seus derivats, insinuàvem no pas que es tractés d'una temàtica en la seva vessant de gaudi, joiosa, festiva, de plaer, sinó que estava profundament vinculada a les conseqüències d'aquest acte. Maternitat, misteri, possiblement vida familiar, i una subtil translació de la idea de claustre inicial a la idea també de claustre del qual cal fugir i que, finalment, cal retrobar com a espai propi. És, doncs, un recorregut, una experiència que esdevé essencial en la mesura que és l'itinerari propi de qualsevol ésser humà: del claustre matern a la necessitat de ser nosaltres mateixos en un claustre propi sabent, és clar, que som una repetició d'éssers anteriors i que, possiblement, a través nostre altres éssers seran concebuts per substituir-nos. Hi ha una latència de provisionalitat, d'efímer com a condició essencial de l'ésser humà que, alhora, necessita i reclama un espai propi per créixer mentre dura aquest instant de la nostra vida.

Però dir això és no dir gaire, és referir-se a l'absent, perquè com ja assenyalava en començar, l'obra d'un escultor mai no pot ser reduïda a una explicació temàtica o d'intencions; cal comptar amb la matèria de la mateixa manera que un poema ha de ser expressat en les paraules que tria l'autor i no pas amb explicacions temàtiques. L'obra de Maïs no és, doncs, aquests temes que assenyallem, no és tampoc només aquesta evolució aquí indicada, sinó que és la plasmació, la concreció, l'encarnació en uns materials, en unes formes i uns colors, dels temes esmentats i, evidentment, d'alguns altres. Res no pot substituir la realitat de l'art. Per això mateix, i com que cal parlar-ne, més val entrar en l'etapa escultòrica de les cambres de Maïs a través de les fotografies de Faustí Lluçà. Observem-ne primer algunes característiques generals.

Una cosa que cal remarcar és, com dèiem, que les fotografies de Faustí Lluçà tampoc no són l'obra de Maïs. I no en són l'obra perquè les fotografies, totes les fotografies, tenen les seves lleis. La primera segurament és el punt de vista, l'angle des del qual es fotografia l'objecte. En aquest sentit Lluçà ha fet unes opcions concretes que en un altre context caldria

analitzar detalladament. Aquí només podem assenyalar-ne absència d'ombres. Llucià, triant un punt de vista concret, fent desaparèixer les ombres, i reforçant la netedat dels colors, dota de veritable autonomia les seves obres fins al punt que Maïs, l'obra de Maïs, només és el motiu primer que possibilita l'obra. Que aquest fet és ben conscient ho demostra la importància que les ombres tenen en l'obra de Maïs i, per extensió, en qualsevol escultura. Una peça en tres dimensions sempre projecta una mena o altra d'ombra, fins i tot quan és exposada en condicions òptimes. El volum, a més de ser corpori, físic, és sempre en una mesura o altra òptic, i per tant les sensacions de profunditat o de volum compten amb la llum i les ombres d'una manera essencial. Mirem *Iniciació*, una barana de ferro i bronze de l'any 1997. El joc que l'escultora fa a partir de la perspectiva ja suposa aquest principi d'un espai òptic. En canvi, Llucià la converteix en una obra necessàriament plana en què les ombres s'han esborrat completament. Només això ja ens hauria de situar davant les fotografies des del punt de vista completament autònom que dèiem. Però també hi ha el color. L'obra de Maïs, com que és feta amb ferro i bronze, té unes característiques materials que en la fotografia esdevenen una tonalitat. El pom que presideix aquest tram d'escala esdevingut només perspectiva és, a la fotografia, un detall que està en primer pla, cosa que en cap cas no reclama l'escultura. Podria ser vista des d'un altre angle, podria ser una altra la visió que nosaltres triem, provisionalment. Sempre calen tres dimensions reals per parlar d'escultura, cosa que en la fotografia de Llucià, lògicament, esdevé impossible i només se n'aconsegueix la il·lusió.

I si això és veritat en qualsevol cas, encara és més evident a les cambres. *Llibre d'hores*, del 1994, el veiem a la fotografia gairebé a l'alçada dels nostres ulls i des d'una situació determinada. Hi ha una frontalitat que el fotògraf ens imposa i que, per això mateix, esdevé perspectiva. A *L'ànima dels temps*, del 2002, Llucià ens proposa un altre angle de visió per una cambra que gairebé té les mateixes mides que l'anterior. Aquí la veiem des d'una relativa alçada, per damunt, i n'intuïm clarament que és la part superior. *Himeneu*, del 2001, encara és vista de més amunt, des d'una certa distància, cosa que empetiteix l'obra, tot i que l'original és més gran que els comentats fins ara. Hi ha, doncs, una relativització de les mides, una absència d'ombres, una depuració dels colors, un punt de vista concret. *Interior nit*, del 2001

ens mostra preferentment l'interior de la cambra i ho fa, a més, tot reforçant un angle de visió que ens introdueixi a la foscor interior, les idees d'interior i de nit. Però reiterem-ho: aquesta aparent fidelitat a la idea de l'escultora no ha de ser mal interpretada fins al punt de fer-nos creure que les obres fotogràfiques són les escultures mateixes de Maïs. Hi ha una tonalitat grogosa a *Sortilegi*, del 2001, que accentua la de l'original, hi ha una mirada vertical a *Sense nom*, del 2001...

Podríem continuar detallant les aportacions de Faustí Llucià en les direccions indicades. Potser no cal. Sí que calia assenyalar que, novament, el llibre que teniu a les mans ens parla d'una absència, d'una cosa que no hi és. És, en el fons, el mateix que fa l'obra de Maïs. Maïs, així mateix, ens parla sovint de coses que ja no hi són, i ho fa tot mostrant-nos una materialitat que es vol testimoni. A *Naufragi*, 2001, les calces negres entrelligades i tancades dins d'una capsula metàl·lica, aquesta idea es fa molt clara. Es relaciona amb la temàtica de caràcter sexual a què ens referíem abans, i alhora al fracàs, a allò que ja no hi és. És una roba íntima usada, vella, que ha viscut el naufragi de què ens parla el títol. Amb tot si no penséssim en el títol la idea d'absència continuaria sent present. La roba interior, de color negre, no ens és mostrada des de l'erotisme, sinó des del fracàs del sexe, des de després del sexe.

Que Faustí Llucià hagi remarcat uns determinats punts de vista, que hagi fet evident la desaparició de les ombres i que jugui, per tant, amb la idea que les obres sense ombra no tenen pes, i també que el llibre sencer sigui una aportació múltiple sobre una obra absent, reforça sens dubte la coherència del conjunt. La reforça perquè fa tendir diversos elements cap a una sola direcció tot conservant l'autonomia de cada material.

L'altre element del llibre són els poemes de Jordi Carrió. Com en el cas anterior, els textos que es refereixen a les obres de Maïs tampoc no són l'obra de l'escultora. Dins *A l'inrevés*, una escultura del 2002 que pertany a la sèrie "Cambres secretes", hi veiem una capsula metàl·lica penjada a l'interior d'un cub també metàl·lic. De la capsula més petita en cauen unes robes blanques. Carrió, en el seu poema ens parla de desmemòria, de cambres, de fugides que s'han precipitat, de records amargs, d'hores negres... És una interpretació que fa el

poeta de l'obra o bé és una obra a partir d'una escultura concreta? Si només fos una descripció potser el poema no tindria interès, per innecessari o bé per inexacte. L'interès l'hem de buscar, doncs, en les paraules mateixes, en l'organització de les frases, en la intenció. *"I encara ara el temps viscut davalla / presagiant el buit nu de tot, l'oblit, el silenci."* El temps que tot ho esborra és present com una possibilitat en les paraules del poeta. S'introdueix, per tant, un factor nou que en cap cas no pot ser present en l'obra escultòrica ni en les fotografies: el temps, el pas del temps, el temps que vindrà. La matèria ens pot donar la sensació d'ús, de pas del temps, de canvi, de dissorts, però no ens pot fer sentir el temps futur que ho alterarà tot. També aquí, en els poemes, hi ha una consciència de l'autonomia de cada material i de cada art; també aquí se'ns suggereix una mirada que cal valorar en si mateixa i no pas en relació amb l'obra. I cal reiterar-ho, encara una vegada més, perquè és justament d'això que tracta el llibre que teniu a les mans. *"El teu món, romput"*, diu el poeta a *Un cor d'acer i carn*, del 2001. És una capsula enreixada, amb una obertura lateral; al fons de la capsula hi ha l'esquelet d'una nina, sense cara, sense cabells, només uns volums que volen semblar humans.

Però a més hi ha uns altres poemes que no es refereixen a cap obra concreta, sinó al conjunt. *"A les teves mans / veig el silenci, / la paraula / i el crit. / Conec el lloc del temps / i el temps del lloc."* L'obra sencera de Maïs es feta amb les mans i constitueix una proposta artística que versa entorn del silenci, del temps i dels llocs. Encara més clarament, Carrió ens diu: *"Amb les teves mans / et despulles / de la teva memòria. / -calfred- / tens por? / No."* D'una banda insisteix en la idea de treballar amb les mans, de l'altra ens introdueix en un motiu essencial de l'escultura de Maïs: aquest treball a partir de la memòria personal, de la vivència, del passat que sura en el present com una amenaça que ens cal assumir. Carrió insisteix en altres poemes en el tema de la llum. La llum ens hauria de fer pensar en les ombres, que n'és el contrari. L'artista furga el material amb les ungles, el transforma; la matèria última és el record, la memòria, el dolor passat... Però no és un dolor literari, no és un dolor de cànon. És el dolor personal, el de cadascú, el que té una biografia possible. L'encert de Maïs és que fa escultura i no literatura; l'encert de Faustí Lluçà és que fa fotografies i en cap cas no s'acosta a l'escultura ni a la literatura. Carrió, per la seva banda, se

centra en el poder de les paraules, en la possibilitat de jugar amb el temps. En literatura sempre hi ha temps, tot i que no són el mateix el temps de l'èpica que el temps dramàtic, per exemple, o el temps de la narrativa. També hi ha temps en la lírica.

Però aquests textos tenen una altra particularitat: parteixen d'una fascinació per l'obra de Maïs. *"Et despulles / fins a guanyar / la memòria i la nuesa / del gest original."* Sí que hi ha un despullament en l'obra de Maïs, però és un despullament pulcre, discret, ple de reserves, volgudament domèstic i íntim, que, per això mateix, esdevé l'exposició d'un secret. Cada peça, i especialment les cambres, són un secret que se'ns mostra, un moment, una vivència. *"Treballes el silenci"*, li diu Carrió. I és cert. Maïs construeix la seva obra a partir de coses callades, de coses amagades, de coses no dites que es fan físiques en l'escultura. És el sexe, és la convivència, són els llits, és la maternitat, és el patiment, és la solitud. De tot això ens en parla Carrió en els poemes que obren el llibre. L'obren des de la fascinació. Després, peça a peça, concretarà aquesta proposta inicial, i, resseguint les obres, dibuixarà un camí propi.

Ja dèiem que les escales de Maïs, altes i estretes, amb trams tortuosos, que s'enfilen cap a grans alçades, de vegades porten al no-res. En altres ocasions són el camí a un habitacle diminut que té molt de refugi. Aquest habitacle és també una cambra com les que ampliarà en la sèrie escultòrica. Doncs bé: Carrió primer ha construït una escala que ens duu fins als habitacles, fins als refugis, fins al territori on les peces de Maïs esclaten en tota la seva veritat. És una veritat, com gairebé totes, que ens fa sentir el pudor de quan entrelluquem alguna cosa que no ens pertoca veure. Abans parlàvem de secret. Sí, però un secret que, en la mesura que és íntim, personal i no pas polític, ens ha de fer mal o ens ha d'incomodar. A *Llibre obert*, del 2000, Carrió ens fa veure que la pedra fosca de l'interior del llibre metàl·lic és un talismà. Però també s'adona, i ho formula en una pregunta —*"Té el llibre un cor de pedra?"*—, que la pedra central és un *"territori íntim"*. És el que Maïs ens mostra: una pedra en el centre, una duresa envoltada de cotons, alguna cosa amarga que volent-la endolcir per no fer-la massa evident, la fem encara més dura. Les baranes d'*Iniciació*, on es juguen a fons les perspectives, Carrió les veu com les baranes d'un bressol: *"Quan / arrenqui / el / primer / plor / també / li caldrà aprendre la fragilitat del món."* Tant és si la proposta de Maïs en aquesta obra concreta es refereix a unes escales o a un bressol. El que compta és que les

baranes són presents a l'obra de Maïs i que Jordi Carrió, en aquest cas, les ha volgudes llegir des d'una òptica pròpia. I així, poema a poema, paraula rere paraula, Jordi Carrió va fent el viatge que ha assenyalat de bon començament.

L'obra absent, la de Maïs, esdevé en aquest llibre una presència que coneixem només a través dels reflexos diversos que ens n'arriben. Sabem que és una obra sobre el dolor quotidià, sobre el dolor callat del dia a dia, sobre la reiterada presència de certs temes: el llit, l'habitable, el fracàs, el sexe, la maternitat, els camins estrets, la deformació... Hi ha una pedra dura en el centre, una pedra que, com dèiem, és el cor. Tot plegat se'ns vol mostrar amb un embolcall de robes blanques, de tocs suposadament femenins, on es possible de fer conviure en una sola realitat la tènue presència del cosir i la duresa del ferro soldat. Que Faustí Llucià hagi tret les ombres contribueix a oferir-nos aquesta mirada que, tot i ser diferent de la de Maïs, acaba coincidint amb l'escultora. Jordi Carrió, en defugir sistemàticament els falsos lirismes, ens acostava igualment a una quotidianitat que és essencial en l'obra de Maïs. I, per contrast, la irrealitat que respiren les fotografies de Llucià, l'autonomia dels poemes, ens ajuden a entendre la subtil barreja de materials diferents que Maïs usa en el seu treball: el rovell i la seda, el cotó i la pedra.

L'obra de Maïs, l'obra material, té el mèrit d'estalviar-se els comentaris que aquí n'estem fent. Amb la contundència del ferro, amb la barreja de robes i bronzes, ens dóna la més dura evidència del dolor humà. Centrant-se en uns temes determinats s'acosta al centre mateix del que som. Deixa de banda les "grans idees" i, per dir-ho com ho fa Jordi Carrió, clava les ungles en la matèria més dura per deixar-ne un senyal. El senyal de la vida.

L'OBRA ABSENT

Poemes
Jordi Carrió

Fotografies
Faustí Lluçà

Tu parles amb la teva mà.
Jo t'escolto amb els meus ulls.
Rememorant Shihtao

El secret consisteix, només, a saber mirar.
Joan Brossa

I aquí em tens
Mirant tanta claror.
Jordi Coca

A ull nu

Les mans a la llum!

I

Amb les teves mans
et despulles
de la teva memòria.

- Calfred -

Tens por?
No.

I de totes les coses
que encara guardes?
No.

II

A les teves mans,
veig el silenci,
la paraula
i el crit.

Conec el lloc del temps
i el temps del lloc.

Espai de revelacions,
laberint d'enigmes,
les cambres guarden secrets
i els ulls en són la clau.

III

Els ulls ben oberts:
L'exploració de l'ombra.
La llum.
Les mans a la llum!

La llum retrobada

Fora,
una densa boira
cobreix la memòria:
Tenebra.

És fosc,
i vols entrar
al cor de la Cambra.

Els teus dits
la penetren i s'enfonsen
per oferir-nos un lloc,
un espai,
una pàtria íntima.

El buit,
l'has fet amb l'ungla?
No has marcat superfícies ni límits.

A les teves mans,
la duresa del metall
és aparença
i el moment més breu,
un temps infinit.

A l'interior,
fas que ara ballin
l'oblit
i el record.

La densitat del buit

Treballes el silenci, el buit, l'altre costat de les imatges, les imatges de l'altre costat, la claror del refinament.

Saps anar al passat i al passat del passat fins a arribar a l'origen. I saps tornar del passat al cor de les coses, a la natura íntima de les coses, recollint un a un els fragments de la memòria, ara espurnes a l'abast de la mà.

Els llocs secrets són sota l'ordre de les lluminoses boreals:

Travessem els murs sempre transparents de les teves cambres i descobrim que la memòria ens pertany, que el secret és nostre, la percepció clara de la veritat, del transcendent que il·lumina el rastre de la vida.

A ull nu

Es fa la llum i tot d'una es dilueixen els límits: com si tot pogués ser vist des d'angles oposats, com si tot tingués fi i, alhora, fos etern.

La teva obra, més enllà d'una tangible geometria sense esculls, neix d'una equació tectònica personal, trenca els llinars de la figuració i l'abstracció, dels estats naturals, de l'espai i del temps.

A les teves mans, es fa fonedís el mineral i commou la delicada fragilitat de la solidesa més consistent.

El teu gest més ferm, amaga una profunda tendresa.

Amb tot, les teves cambres no són espais de repòs entre dos vols.

Són espais d'ocultació i revelació on, a ull nu, seduïts, veiem com es fonen la joia i el plany.

Axioma del buit

Amb les teves mans esbotzes el temps a cops secs fins a obtenir espais de probabilitat infinits. Coneixes l'àlgebra dels esdeveniments i saps que al fer una previsió cal comptar amb el risc: cap esdeveniment és impossible per més que la freqüència s'allunyi de la probabilitat. Et cal que l'espai sigui buit, si vols apropar-nos a l'infinit.

Un instant etern

El temps
posa les coses
al seu lloc.

Com la baixamar lliura
petits ulls fòssils a l'arena,
amb tota cura
aboques instants
al cor de la cambra.

Saps com és plaent,
a peu nu, a l'horabaixa,
cercar els ulls humits,
petits miratges.

Forjadora de l'espai
que l'empara, encisera,
ens fas generosa ofrena
d'aquest
instant
etern.

La dimensió moral

Cerques
la llum nítida
i la imatge de l'ombra primera.

A les teves mans
s'engrunen els astres
i la pluja d'àtoms
trenca el clos de l'oblit,
l'opacitat dels enigmes.

Et despulles
fins a guanyar
la memòria i la nuesa
del gest original,
com una aura fulgurant,
al cor secret de la cambra.

El camí de l'alba, de qui és?
A l'interior,
no volem sinó veure
com has esvaït
les tenebres d'un espai desgravitat.
Ara, som convidats
a anar al fons de llocs rarament visitats:
paisatges emocionals,
rastres de l'ànima.

Tot el que s'apressa
prest haurà passat;
sols el que es deté
pot iniciar-nos.

Rainer M. Rilke

(Versió de Joan Vinyoli)

Concediu-me, només, el guany de la quietud.

Vinyet Panyella

L'escultura

-01-

Camí de la privacitat

Sostinguda
per una arquitectura desballestada,
l'escala,
es desplaça i giravolta:
els graons esmolen l'aire.
Fa temps
que el temps
s'hi ha enfilat i m'ha pres.
Acollits,
els meus dies, benignes, hi transiten
prenent alè als replans:
el temps fa plàcids els records.
He ascendit
per les traces de la memòria,
graó a graó,
fins a l'últim estrep obert al no-encara,
a la incertesa i el dubte
i no és l'abisme el que hi trobem.
He ascendit
fins on soc ara
i ni els déus habiten regions tan clares.
I aquí em tens
mirant tanta claror, sense saber què dir:
els ulls no tenen llengua.
Aquí em tens,
al bell mig d'aquest buit metafísic,
amb tota la Vida per endavant.



-01-

Camí de la privacitat

211x30x21. cm

Tècnica mixta. 1999

-02-

Camí de roses

El silenci plana sobre els rails
sense origen ni fi.

L'urna reposa deturada
a l'estació dels somnis.

Record del buit, l'interior, lleu,
és ple de pètals de rosa:
nostàlgia de pensaments,
no es mou ni l'aire.

I, tot d'una, la vigília:
dónes un cop de mà i l'urna roda
i fa que sigui doble un sol camí
i ens pot portar de la infància a la vellesa
i de la vellesa a la infància
i del naixement a la mort
i de la mort al naixement
i del no-res al tot
i del tot al no-res
i l'amor i la ràbia i el dolor
i els pètals de roses giravoltant
i els pètals de roses voltejant.

La vida és o no un camí de roses?

Acomplert el desvetllament,
l'urna, novament, reposa com en un somni.



—02—

Camí de roses
19x76x11cm.
Tècnica mixta. 2000

-03-

Llibre obert

Quina mena de talismà
senyoreja l'espai?

Al bell mig de l'esvoranc
que has practicat a la coberta
deixes aflorar l'incandescent
sorgit del cor de la terra:

No és pedra de toc,
ni de llinda, ni de dalla,
ni de glera ni de llamp.
És pura ignició,
pur llampegueig volcànic.

Té el llibre un cor de pedra?

Obrim el volum
desbastat pel foc
i ja no crema:

És l'interior territori íntim
on ja asserenat, el temps reposa.
S'hi fa evident la virtut màgica,
la pura delicadesa, la fragilitat.



-03-

Libre obert

38x32x11 cm.
Tècnica mixta. 2000

-04-

Grata/cel

Pas rere pas.
Aire amunt, amunt.

A l'alta talaia,
on el sol i la lluna no es fan ombra,
on la llum s'esventa i res no l'atura,
sobre les ales del temps,
podrem alçar el vol.



-04-

Grata/cel

240x25x25 cm.
Ferro. 2000

—05—

La torre de Dànae

Qui
ha alçat
aquesta torre
sense fonaments
i on arriba
tan alta en el seu vèrtex?

Ara,
només hi trobarem,
captius,
remors de malls i encluses.

Ferida
pel llamp,
no cal reblar-la:
la pluja d'or sempre s'hi podrà filtrar.



—05—

La torre de Dànae

256x31x25 cm.
Ferro. 2001

—06—

Gènesi

A l'ampit de l'horitzó
l'anhel de llibertat,
en prodigiós equilibri,
pren carn de realitat.



—06—

Gènesi

107x128x75 cm.
Ferro i bronze. 1997

—07—

Iniciació

Quan
arrenqui
el
primer
plor
també
li caldrà aprendre la fragilitat del món.



—07—

Iniciació

70x120x70. cm.
Ferro i bronze. 1997

... pero de entre las cosas
que vuelven desde el fondo
sin límites del alma
asoman su contorno y surgen
las extrañas habitaciones
en las que yo he vivido.

José Agustín Goytisolo

El niu metàl·lic guarda els nostres somnis.

Joan Margarit

Digues, te'n recordaràs
d'aquesta cambra?

Gabriel Ferrater

Les cambres secretes

—08—

Libre d'hores

La cambra preserva
els fulls il·luminats
d'aquest llibre d'hores,
notícia documental del temps viscut,
representació de l'espai explorat.



— 08 —

Llibre d'hores

27x33x26. cm.
Tècnica mixta. 1994

—09—

L'ànima dels temps

La claror s'hi ha gelat.
S'hi ha cristal·litzat la memòria.

De què són fetes
les costures i els plecs
de l'ànima dels temps,
la finíssima boira
dels llençols de l'oblit?



— 09 —

L'ànima dels temps

25x37x25. cm.
Tècnica mixta. 2002

- 10 -

La gàbia d'or

Migdia.

L'astre ens enlluerna
i l'òxid embolcalla la cambra:
custodien la quimera.

A l'interior,
les ombres no es poden esbandir.

Encegats per la llum,
ens preguntem
què amaga l'imperceptible,
quina disfressa adopta
l'ànima que encobreix.

Per trencar la solitud,
has cosit amb fils d'or, generosa,
una lluna al fons d'argent.

El que s'hi viu és engany o utopia?

A l'horabaixa,
l'interior confús,
il·luminat per la mirada,
esdevé diàfan:
descobrim la gàbia d'or
al vell mirall de plata.

Potser més tard, ja de nit,
l'espurneig dels estels també s'hi emmiralli
i a l'ànima que hi viu, esvaït l'isolament,
el que li quedi d'existir siguin finalment
molt més que reflexos d'or a un cor de plata.



— 10 —

La gàbia d'or
24x37x24. cm.
Tècnica mixta. 2002

- 1 1 -

Himeneu (*Hymenaeum*)

Noia nua, plena de por.

Més enllà de l'isolament de la cambra,
del pes de les reixes i les puntes dels llençols,
més enllà de l'ofec, dels límits sense consol,
cerques espais propicis per fugir.

Trobaràs l'instant precís al cor:
tots els somnis s'adrecen a l'alba.

Plena dona, nua de por.



— 1 1 —

Himeneu
65x45xØ. cm.
Tècnica mixta. 2001

- 12 -

Interior nit

Enfiles llargues agulles de llamp
amb filaments de pluja i brins de lluna
i aquest vent tan fred, tan prim.

Sobrefiles lents núvols de cotó sable,
la màrfega d'un temps confús,
negre a la retina.

Qui hi té lligat el cor
amb cadenes i manilles?

Sobre l'aspror del llenç,
un tremolor metàl·lic commou els sentits,
els límits de l'estremiment.

Els ulls cansats,
el regust amarg del goig,
la cambra fosca.



- 12 -

Interior nit
27x37x25. cm.
Tècnica mixta. 2001

- 13 -

Naufragi

El silenci en una calaixera buida,
en un mirall glaçat d'absències.

Fa temps que ningú dorm
sota els llençols olorosos.

Es fonen les enyorances
i aquesta set, tan fonda.

Naufragi a flor de pell,
desordre íntim de sedes.

Tot el passat ens torna?

Se t'escolen entre els dits
les ombres dels dies sense amor.



- 13 -

Nafragi
25x37x25. cm.
Tècnica mixta. 2001

- 14 -

Sortilegi

Com
en
un
temps
condormit
del
bell
mig
del
tàlem
aflora
l'encantament.

Cor endins, un sentiment
perdurable: el bes d'un llavi
secret.



— 14 —

Sortilegi
25x37x25. cm.
Tècnica mixta. 2001

— 15 —

Sense nom

Has bastit la cambra
metall contra metall:
amb tendresa infinita
la violència es desborda.

Qui té captiu el sofriment?

Ofegada de llum,
s'hi fa present el malson:
les fredes cadenes que en altre temps
abrasaven la fragilitat, la delicada pell d'un cos nu.



— 15 —

Sense nom
25x37x25. cm.
Tècnica mixta. 2001

— 16 —

Un cor d'acer i carn

El gest armat
irromp i desferma una revolta:
un gran xiscle de ferro i foc.

El teu món, romput.

L'espurneig metàl·lic fon les pors.

A la retina hi cremava un cor d'acer?

Ara, carnal, empeny la sang
pel laberint de la passió,
fins més enllà del somni.



- 16 -

Un cor d'acer i carn

25x37x25. cm.

Tècnica mixta. 2001

- 17 -

Cambra de l'infortuni

Desertada cambra,
inhabitada, espai ruïnós, esbadellat.

S'estellen als vidres negres senyals,
l'infortuni, l'angoixa, el baf del defalliment.

Com una nafra encara oberta
als substrats de la memòria,
a l'interior, només hi arrenen
desordre de records, empelts d'ombra plomada.

I el plany, se't queda als dits.



— 17 —

Cambra de l'infortuni

26x33x25. cm.
Tècnica mixta. 2001

- 18 -

Joc de miralls

Joc de miralls,
nupcials abismes.

Víctimes de la solitud,
els records es perden
com en un somni voladís.

Joc de miralls,
l'aïllament esdevé
un joc de cara o creu.



- 18 -

Joc de miralls

25x37x25. cm.
Tècnica mixta. 2001

- 19 -

Silenci

Tinc por, de l'enorme
pes, de la devastadora
gravitació, de l'ombra
estesa dessora el silenci.



- 19 -

Silenci
15x44x52. cm.
Tècnica mixta. 2002

— 20 —

A l'inrevés

Per no traïr la desmemòria
has penjat la cambra a l'inrevés.

Fugint de l'escena, s'han precipitat
records amargs, hores negres,
tedioses presències, històries no del tot oblidades.

En resten, negligents, les imatges del clarobscur
i el fred, que ha envaït aquests llençols en desús.

I encara ara el temps viscut davalla
presagiant el buit nu de tot, l'oblit, el silenci.



— 20 —

A l'invés
66x61x69. cm.
Tècnica mixta. 2002

-21-

La cambra dual

Tot és clos Tot és clos
Inanitat Inanitat
Isolament Isolament

Tot és clos:

No podem entreveure No podem entreveure
les inescrutables raons de la fosca les inescrutables raons de la fosca



- 21 -

La cambra dual

25x27x25. cm.
Ferro. 2002

— 22 —

La urpada del somni

La nit desborda els límits de la cambra.

Un negre malson sense fi.

La urpada del somni desferma tenebres que sobtadament envaeixen el buit de l'horror.

Un silenci negre, un terrible malson, una caiguda sense fi.

Els ulls!

On reposar els ulls?

Que res no vingui. Que res no vingui. Res.

Vull sortir de la memòria d'allò que no succeeix i obrir els ulls i fer com si res, com qui no vol la cosa i fugir d'aquesta cambra d'orats i via fora!

I via fora!





La urpada del somni
38x37x36 cm.
Técnica mixta. 2002

"La cosecha del siglo"

El Roto

Només el vent, de vegades,
ens llença al rostre cops de memòria,
mentre aus furioses picotegen les roques.

Joaquim Horta

Hagamos, todos juntos,
lo imposible.

José Corredor-Matheos

Les cambres secretes

II

La collita del segle

— 23 —

Posar a qüestió (*La cambra del suplici*)

Qui ha posat a qüestió
aquest cos estacat,
travat a Nord i a Sud
a Orient i Occident?

Qui posa a qüestió la humanitat?

Qui ha buidat la sang
dels morts de deu mil anys,
dels morts de milions de rostres?
Qui els d'ahir mateix?
Qui els d'avui i els de demà?

Qui disposa encara
dels estris del dolor,
de les agulles de la mort?

Cal revelar el secret,
mostrar la cel·la del suplici,
fer que ens arribi aquest udol mil·lenari.

Perquè ells, els de sempre, ells,
encara volen buidar-nos la sang i l'esperança,
posar a qüestió la humanitat, dessolar la terra.



— 23 —

Posar a qüestió
25x37x25. cm.
Tècnica mixta. 2001

-24-

Cel·la de l'esglai

L'angoixa.
L'esglai.

Filles de la terra
d'un temps de sofre i sang,
despulses del segle,
les mortalles amaguen
el plany,
la cruor, el clam,
la mort, el crit.



- 24 -

Cel·la de l'esglai
25x37x25. cm.
Tècnica mixta. 2001

— 25 —

Safiya

Per la crueltat de totes les "sharies",
dels qui tiren la pedra i amaguen la mà
i canvien de pell,
en mil llocs
mil cops has mort, Safiya.

A trenc de pedra, rastres de sang presa
han esborrat fins i tot l'ombra dels teus noms, Safiya.

Però avui, la teva sang corre cos endins.

Hem vençut la mort
-que floreixin per tu les pedres-
i el món és una mica més nostre
i teu, Safiya.

A Safiya Hussaini, el 25 de març del 2002.
I a Amina Lawal, amb esperança.



— 25 —

Safiya
40x24x24. cm.
Tècnica mixta. 2002

— 26 —

Meena

Privada de veure
els horitzons oberts
vas prendre
la mida
de la por,
que ve de lluny.
Sota el burka,
l'aire,
sufocant,
intolerable,
no et va ofegar
totes les il·lusions.
Meena,
dona coratge,
entre mils de dones en peu,
vius.
Sobre els rius de sang
de les teves germanes,
en cada una de les dones de Rawa,
vius.
En cada una
de les dones que s'alcen
de Kabul a NY,
vius.
Trista com és
la collita del passat,
sou
l'esperança del futur.

En memòria de Meena, (1956-1987) assassinada a Quetta, Paquistan, el 4 de febrer del 1987, fundadora de l'Associació Revolucionària de Dones Afganes, RAWA.



— 26 —

Meena
179x85x75 cm.
Técnica mixta. 2003

El temps que encara omple
dóna cabuda a tots
els mots dits a recer
de cambres entranyables
o de pors envellides.

Feliu Formosa

Tot el que has perdut
és un guany de l'aire.

Lluís Solà

Raja la font,
davalla el riu,
el mar no s'omple mai.

Carles Duarte

L'univers Mais

Memento

I

Els teus ulls
despullen l'alè de l'aire,
el vel de l'ombra,
il·luminen la memòria.

II

Jugues amb foc
a mans plenes.

El sentiment,
a flor de pell.

Amb els ulls nets
i la sang freda,
jugues amb foc
a mans plenes.

III

La dansa inunda
la solitud de l'espai,
la delicada transparència
d'aquest instant irrepetible:
el vol de les teves mans alades.

IV

És en el silenci
on veig la llum i la tenebra.
És en el buit
on sento el clasc del dau que lences.

V

No vols fingir als teus ulls
ni t'amagues als forats de la memòria.

VI

De la teva mà,
travessem cambres buides
on l'or del temps deixa lloc
al somni de demà.

VII

Has après
a trenar llampecs
i a filar la delicada llum de les nits
que la lluna nova s'amaga de l'alba.

Forjadora de l'espai,
torsimany del temps,
el teu gest irromp als espais del futur,
la teva veu salta del martell, als astres.

VIII

Una i altra volta
aboques instants
al cor de la cambra.

Amb molta cura
hi buides l'ànima.

Quin somni mil·lenari
reviu als nostres ulls?

El somni de l'ésser:
sota el gran sostre del temps,
la llum il·limitada.

IX

A un tomb de dau, la vida.
No ets mai fora de joc
ni amagues daus de melloria.
A un tomb de dau la vida,
llences el dau al set.

X

Treballes les arestes del silenci,
com si es tractés d'un airecel.

Ens captiva la immensitat
de l'instant que tot just s'endevina
i la claror del color d'aquesta veu tan fonda.

Pura de transparència, exposes
la tendresa a la llum resplendent de l'horitzó.

Serà aquesta una cambra imperceptible?
No és el cos la presó de l'esperit.

XI

Podem pagar amb por
els secrets de l'avenir,
a pes d'instant i hores passades?

XII

D'avui poden ferir-nos tantes ombres!
Pero demà, intactes, d'ara
només en recordarem algunes llums.

El crit solar

Matèria

Ardent,

cruïlla

de l'espai i del temps.

La llum del temps

**Callen les veus i,
cadenciosament i silent,**

**les teves Mans
Astrals
garbellen esvaïts
Somnis,**

**Miratges
Arcaics,
inoïts
Secrets,**

**indicis de felicitat,
constel·lacions d'estels,
nebuloses d'atzur.**

Ara

No et preserves ni t'arreceres de la vida que s'escampa. Ni l'aigua ni la més lleu sorra se't perden entre els dits. Amb un sol gest ensinistres el somni que es desprén de tu i el bresses amb les teves mans. No abandonis l'afecte que li professes. Que no hi hagi res més sinó el viure d'ara.

Ets

A les teves mans l'univers s'eixampla. Ni et cal cenyir el gest per bastir llocs perdurables on esculpeixes la vida, on podem trobar la memòria i servir els records i compartir el silenci. A les teves mans custodies les llavors del temps i l'espai, aquí i ara, de fet no gaire lluny del primer dia, de l'eternitat i l'infinit.

Mais-demiürg

Mais,
demiürg de l'aire,

del vent que mou
les llengües ígnies, les flames siderals,

de la pluja que fa perceptible
el crit de la matèria incandescent:
el cant primigeni de la terra, l'aigua i el foc,

la teva obra flueix d'aquest antic cant
i, com un doll d'aigua, s'escapa del teu puny.

Mais-Silatigui

Coneixes l'enigma.

Saps interpretar la veu de l'aire, el teu secret és el de Kaidara.

Encegats encara per la llum d'un univers encès, caminem errants mentre tu coneixes els camins com la teva mà i els saps de cor i n'ets senyora.

A les cruïlles dels teus camins he après que tot camí és camí d'aprenentatge i que mai ens pertany: que el foc és del cel perquè s'alça i l'aigua de la terra perquè cau en forma de pluja i no al revés.

Torsimany del temps, assumeixes l'univers sencer i ens obres les portes dels sentits per on entra la vida.

Maïs-Baylo-Kammu

Ferrer celeste,
Maïs,
la teva farga és el tro.

Forjadora d'espais,
Maïs-Baylo-Kammu,

t'enfiles sobre negres presagis

i modules
el crit ardent
que el cel, tot encés, ja no pot guardar:

el
crit
in
esperat.

Domini màgic

Els teus dits esgrafien signes secrets,
els contorns d'immemorials cambres

De cap a cap del silenci s'alcen les fogueres.

L'horitzó sencer a tocar d'ara:
a les teves mans es forja la llum
i descobrim la magnitud oculta de l'ombra,
més ençà dels temps, més enllà de sempre.

El cel interior

Tothom té un cel interior
a vegades nítid, diàfan i transparent,
com a tocar d'un paradís,
i a vegades confús, boirós i pesant.

Redreces la línia de l'horitzó
i passes a l'altra vessant de l'ànima.

Un signe teu, i el vent s'endú els somnis obacs.

Un silenci elegit

En un instant, tot l'espai s'atura.

A banda i banda del camí
una lleu ombra conforma el pas del temps.

Sembla que totes les hores hagin estat cisellades
en una matèria difusa, en un mineral inexistent,
que les teves mans dibuixin un traç invisible al pas de l'aire.

El teu silenci és l'espai on recalar la idea de la teva veu.

Fi

Recolzarem la fatiga
al fred vidre de la cambra.

El palmell de la mà
lliscarà pels cristalls de glaç
del buit, del no-res de l'espai,
del mai, del no-vindrà del temps.

Tot es fondrà a l'hora certa:
el darrer instant,
la llum darrera,
l'última certesa.

L'art empresonat

Xavier Barral i Altet

Hi ha moltes maneres d'empresonar l'art. És com un vell somni de la humanitat d'intentar tancar la creació artística com es tanca un ocell en una gàbia. Una obra d'art només creada, si s'empresona, sembla que ja no es pugui escapar. No vull parlar d'aquells col·leccionistes que tanquen els quadres importants o les escultures en una caixa forta com si fossin joies, sinó d'artistes que, com Benet Rosell, un dia tenen l'acudit de tancar el seu propi currículum artístic enrotllat, tota una vida de creador, en una gàbia per a ocells sense porta. Magritte ho havia intentat i gosaria dir que, abans, la idea ja havia seduït el mateix Goya. Avui encara, Félicien Marceau, el rei del mim contemporani, dibuixa a l'espai, vestit de blanc, amb els seus vuitanta anys ben fets, en el seu espectacle, el territori d'una gàbia: en fa escapar els ocells i s'hi fica ell mateix a dintre, ironitzant sobre la vida i desdramatitzant el moment de gran tensió que viu el domador del circ quan entra a la gàbia de les feres davant del públic.

Si l'art és un espectacle i practicar la creació artística es pot comparar a una veritable representació teatral, l'empresonament de l'art hauria de ser una utopia impossible. Des dels mites grecs fins als gabinets de curiositats del segle XIX, des de les presons del segle XVIII de Piranesi fins als ous i les nines de fusta russes que s'amaguen les unes dintre les altres, amagar, empresonar els objectes ha estat alhora un joc i un objectiu artístic i social. S'oculta un regal als ulls de qui l'ha de rebre. Molts artistes juguen amb el misteri que envolta la creació amb l'efecte de sorpresa que es produeix en descobrir-la. Ho va fer Brossa i també Marcel Duchamp amb aquella *Boîte en valise*, capsa en forma de maleta o veritable maleta-capsa (1935-1941) en què l'obra d'art podia variar dins del seu amagatall, una maleta de cuir sempre idèntica: tancar l'obra, amagar-la, fer-la esdevenir portàtil pot ser un objectiu buscat per l'artista.

I ara Maïs juga amb tot això amagant aquest llibre en una geometria metàl·lica, provocant que l'escultura faci el llibre invisible, invertint el sentit de tants falsos llibres-objecte que han amagat secrets i misteris d'àmbit privat. Vull parlar d'aquelles caixes en forma de llibre, dels llibres caixa de música o d'aquells relligats luxosos que en comptes de recobrir un llibre

servien per amagar particulars trossos. Tancar, amagar, empresonar són exercicis que sublimen l'art en el sentit de la grandesa més pura.

Entrant agosaradament en el taller de Maïs al barri de la Ribera, prop de Santa Maria del Mar, l'univers quotidià més barceloní desapareix quan es passa del sol tamisat que il·lumina els carrers estrets a un lloc que és presó daurada per a l'art, una mena de cel·la monàstica femenina o d'espai carcerari per al metall que espera el toc de la mà, l'ull que l'escalfi: és l'habitable de l'artista. Allà s'acumulen els projectes i les realitzacions, el ferro i el paper, la pintura i la vida quotidiana. La forjadora que treballa amb mans de ferrer fa temps que vol dominar el metall i ho ha intentat de diverses maneres. Si abaixeu els ulls cap a terra la mirada recollirà les deixalles, trossos de metall aparentment destinats a l'oblit, però que cada un d'ells ha conservat una forma pròpia que l'habita i que forçosament n'inspira d'altres quan la Maïs s'hi atura. També hi trobareu papers, els dibuixos de l'escultora, línies senzilles que ajuden a entendre les formes monumentals que després de pensades esdevenen objecte per obra i gràcia del treball artesà. Son circumferències, quadrats, rectangles, cubs, superfícies planes, perfilades amb formes geomètriques que porten potencialment incorporats el volum, les perspectives i el moviment propi de l'escultura a l'espai. L'escultora comença allò que ha de ser un projecte autònom a l'espai dibuixant, però ho fa d'una manera molt diferent de la de la pintora, amb una senzillesa exemplar de formes i una economia de mitjans que ja diu clarament, per a ella i per als altres, allò que vol fer.

A la vida de Maïs hi van haver els esmalts pintats que ja donaven amb força la definició de volum. Van seguir uns fetus dits larves que anunciaven l'empresonament de l'art, el tancament de la matèria dins de la matèria i el domini aeri de l'entorn quan l'objecte s'escapa d'allò que el ceneix. Després l'artista es va apassionar pels discos, els sectors semicirculars, les planxes circulars perforades, els cargols i tot allò que en el ferro o l'aram recorda la mecànica: l'obra de l'escultora s'imposava a mig camí entre les deixalles quotidianes del ferrer i l'escultura autònoma amb materials d'aparença senzilla però de virtuosa evocació.

De les escales infinites, bé que d'una certa manera ja empresonades, la Maïs ha passat a les cambres secretes, a les cambres. Son obres minimalistes i estrictes que valoren el ferro sense amagar la cruesa del material i la rugositat aparent del seu tacte. Quan estan hermèticament tancades no deixen ni tan sols passar la mirada de l'espectador com a *La cambra*

dual; d'altres vegades, però, semblen simbòlicament obertes i aleshores l'objecte empresonat es mostra als ulls de tothom com a *L'ànima dels temps*.

La presó no és només simbòlica, sinó que també apareix físicament quan les cambres poden ser travessades pels ulls de l'espectador del teatre de l'art, però no per les seves mans. Les reixes empresonen l'art, però el deixen veure, el fan visible i el solemnitzen. Les reixes transformen les capses, les cambres, en veritables presons de l'art. Així, a *La urpada del somni* assistim als esforços de l'objecte interior per accedir a l'exterior. El joc visual esdevé l'objecte mateix de l'art a *Joc de miralls*. En una cambra s'hi pot tancar un *Naufragi* i també s'hi pot exposar un objecte amb la solemnitat d'un orfebre com a *Sortilegi*. En una cambra s'hi pot trobar l'elegància d'un museu o l'erudició d'una biblioteca, com a *Llibre d'hores*. Una cambra ens pot fer la impressió que l'esforç per escapar de la presó pot acabar amb la vida mateixa, just en el moment en què s'ha perforat la reixa i el mur de la cel·la, just a l'instant en què s'intueix la llibertat, com a *Un cor d'acer i carn*.

Avui dia hi ha presons de moltes menes. L'art també serveix per lluitar cridant amb força contra la pena de mort o l'empresonament injust. Maïs ha produït aquests darrers temps unes obres esfereïdores, punyents, d'una força excepcional, per les inquietuds socials i polítiques que mostren i per la denúncia que exposen. *Cambra de l'infortuni*, *Cel·la de l'esglai*, *Posar a qüestió* o *Meena* són crits desencarnats contra la injustícia i a favor de la vida. La matèria lligada amb cadenes i empresonada a *Sense nom*, l'*Himeneu* tancat en una cambra que l'artista presenta dins d'una gàbia, com els ocells que recordava abans, són un cant col·lectiu i un crit sonor a la ciutat deserta. Les pedres acumulades a *Safiya*, en una cambra trencada, ens recorden aquelles que reben les dones nigerianes quan son maleïdes pels homes. Totes aquestes obres són la traducció plàstica d'allò que motiva l'artista a la vida, de les coses que l'han impressionada els darrers temps: són la seva manera de plantar cara a la vida mitjançant la matèria, de geometritzar el dolor, de minimitzar la impotència.

Maïs pot posar a *Silenci* i en silenci un tros de biga de ferro en un bressol improvisat, com si fos un infant de fusta policromada, Jesús venerat a l'església per Nadal, o una criatura palestina morta per bala que la mare presenta a la ciutadania i als més propers a fi que serveixi de

testimoni abans de les darreres fotografies i dels planys de dolor col·lectiu. Maïs pot fer rodar un objecte invertint el seu recorregut a *Camí de roses*, un objecte circular, una urna en moviment que s'aturarà sola, com la seva pròpia vida.

A les obres que Maïs va realitzar fa cinc anys, anomenades molt premonitòriament *Gènesi i Iniciació*, hi trobem sàvies composicions plenes de pensament sobre la vida i l'alliberament de l'infant des del seu inici a la vida que es manifesten a través de la senzillesa dels bressols deformats per la mà de l'escultora que es transforma ella mateixa en un fetus de molt de pes simbòlic. Baranes de bressol aixafades pel pes imaginari d'un bebè esdevingut nota musical i línia que es mou a l'espai.

Des d'aleshores, l'artista ha anat caminant cap a les formes empresonades actuals, senzilles i punyents, clares i agressives, iròniques i coents, tranquil·les i violentes, que són la seva originalitat. Maïs ens presenta una definició de la vida en la que el continent és clar, rectilini i senzill, el metall és geomètric, mentre el contingut és variat, cargolat, difícil de suportar fins i tot per la vista. El *Camí de la privacitat* que Maïs ens proposa i que practica ella mateixa vol portar-nos molt amunt; són les seves formes en forma de torre, el *Grata/cel* i *La torre de Dànae*. Si la seguim, pujarem per una escala infinita cap a una cambra buida, secreta, veritable torre d'ivori, domicili idealitzat de l'artista. La presó suposa sempre una esperança, la presó implica que l'alliberament és possible. L'empresonat reclama llibertat fins i tot quan el reclús és un objecte artístic.

Notes:

1) Aquest escampall de paraules té el seu origen en *Camí de la privacitat*, tot i que com bé diu Kakuzo al *Llibre del te*, "els ulls no tenen llengua".

Antoni Tàpies explica a *L'art i els seus llocs* que en la geografia mítica de l'art l'escala és símbol de comunicació entre la terra i el cel, d'ascensió, de retorn al paradís.

En *Camí de la privacitat*, el camí és l'escala. Maïs situa el seu particular paradís de privacitat en l'espai superior de l'escultura, on precisament l'escala no te fi.

Més enllà del que íntimament mou la pulsio creativa de l'artista, del que l'obra representa per a l'autor, dels rastres vivencials que hi hagi incorporat, l'obra esdevé una realitat independent capaç de transmetre o no emocions d'una manera absolutament autònoma.

Davant de *Camí de la privacitat*, el dia que la vaig descobrir entre altres escultures de Maïs al seu taller, vaig sentir el que només l'art més autèntic és capaç de transmetre.

Per a mi, aquell camí de la privacitat representava ni més ni menys que la descripció de la vida, i vaig pensar que aquella escultura aparentment desballestada era, de fet, el que fa dos mil cinc-cents anys anomenem filosofia.

Ara, que per sort m'acompanya, em confesso absolutament privilegiat.

2) També m'acompanyen els llibres, les paraules de les quals visc. Les que obren les diferents parts del cos central de *Maïs, l'obra absent* són de Gabriel Ferrater, Joan Brossa i José Agustín Goytisolo, que em van ensenyar a estimar la poesia; de Rilke en versió de l'admirat Joan Vinyoli; de Jordi Coca, Joaquim Horta i José Corredor-Matheos, als qui tot seguit caldrà reiterar l'agraïment; de Feliu Formosa, Joan Margarit, Lluís Solà, Carles Duarte i Vinyet Panyella, que tan generosament han acceptat acompanyar-me ara i aquí, més enllà de la intimitat de la lectura.

Endreces i agraïments:

A Maïs, estimada, per les seves escultures i la seva amistat.

A Faustí Llucià, pel seu treball generós i diàfan, com l'aire.

A Jordi Coca, estimadíssim amic que sempre em fa costat, per les seves paraules liminars.

A Xavier Barral, que ens ha fet obsequi de la brillant coda final, per la seva finesa.

A Joaquim Horta, per l'ajut i consell sempre amicals.

A Enric Satué, a qui per sort he retrobat entre aquestes lletres posant ordre a l'escampall.

Als amics Marc Cuixart i Gaspar Coll, que amb el seu entusiasme han fet possible aquesta edició.

A José Corredor-Matheos, que estima l'art i la poesia, pel seu mestratge.

A Núria Candela, perquè ho afini amb la claror i el rigor de la seva veu.

A Eloïsa Sendra, benivolguda amiga, primera lectora "externa" d'aquestes ratlles.

A Júlia Goytisolo, molt especialment.

I a Mo, per tot, sempre.

Jordi Carrió

D'aquesta obra,

Mais

L'OBRA ABSENT

amb poemes de Jordi Carrió, fotografies de Faustí Llucià, aiguaforts de Mais, un proemi de Jordi Coca i una coda de Xavier Barral i Altet, se n'ha fet una edició nominal per als autors i col·laboradors i una edició de XV exemplars numerats amb xifres romanes de l'I/XV al XV/XV, que contenen els aiguaforts originals signats per l'artista i la justificació del tiratge de l'obra signada per tots els autors. Aquestes edicions, a cura de Joaquim Horta i Enric Satué, i impreses a Estudi 6, es presenten a l'interior d'una escultura original de Mais.

Gaspar Coll i Marc Cuixart
Editors

Exemplar

Amb motiu de la inauguració de l'exposició "Cambres secretes" a la Galeria Safia aquesta obra ha estat presentada al Cafè Salambó de Barcelona el 25 de setembre del 2003 amb un parlament de José Corredor-Matheos i un recital poètic a càrrec de Núria Candela.

