

El problema de l'habitar

Gerard Toutain

29/01/2016

URL: Màster en recerca en filosofia i estudis humanístics

Assignatura: Art i bellesa en la història

Professor: Jaume Aymar

Consideracions preliminars

La primera versió d'aquest treball se centrava, de fet, en un tema completament diferent. El motiu pel qual em negava a realitzar un treball amb una obra del meu avi, el pintor Lluís Valls Areny (1927-2007), com a fil conductor, és evident: no sembla, d'entrada, aconsellable fer un estudi centrat en l'obra d'un artista amb qui es manté un vincle afectiu tan intens, i menys si aquest estudi ha de ser presentat en una universitat en forma de treball acadèmic. Si finalment m'he decidit a fer-ho, això és perquè penso que la perspectiva que s'ofereix en aquestes pàgines anul·la, amb tota seguretat, qualsevol sospita que el lector pogués tenir sobre l'honestedat i l'objectivitat de la investigació.

S'han realitzat pocs estudis seriosos sobre l'obra pictòrica de Valls Areny, i tan sols un, en total, des de la seva mort, a càrrec d'Arnau Puig, crític d'art i fundador del grup artístic de postguerra *Dau al set*¹. A finals dels anys noranta, Miquel Descot² (poeta, escriptor, crític) va realitzar un estudi considerablement exhaustiu sobre la trajectòria de l'artista. Deixant de banda aquests dos exemples, hem de remuntar-nos molt enllà si pretenem trobar una altra mirada consistent sobre l'obra del pintor. A finals de la dècada dels cinquanta, Sebastià Gasch li va dedicar un elogiós article a la revista *Destino*³, quan el pintor tot just començava a configurar un estil propi, però encara es trobava en una etapa emergent, i per tant, en un moment en què no hi havia la perspectiva suficient per avaluar la seva qualitat artística, sinó tan sols el gest, la fúria, les ganes, la gràcia; no una obra i un estil. En tot cas, aquí intentarem partir de zero i marcar el nostre propi camí interpretatiu, independent de qualsevol visió anterior.

És relativament senzill trobar una excusa que permeti relacionar una obra amb una altra, o amb un document; una excusa que permeti la comparació prenent com a punt de partida qualsevol circumstància accidental. Ara bé: és fàcil que, al final, aquestes connexions resultin ocioses o arbitràries, i per això s'ha intentat que cada lligam que s'estableixi al llarg del text estigui justificat i tingui un sentit i una coherència amb els arguments que el

¹ Arnau Puig (2013), *Sensibilitat i composició a l'obra pictòrica de Valls Areny*. Ajuntament de Castellar del Vallès.

² Miquel Descot (1992), *El paisatge com a pretext. La pintura de Lluís Valls Areny*. Ajuntament de Castellar del Vallès.

³ Mylos (pseudònim de Sebastià Gasch), «En el taller de los artistas, con Valls Areny». *Destino*, nº 1000.

precedeixen, i que en tot moment es percebi la unitat del discurs (la qual cosa no vol dir que el discurs no sigui, per suposat, discutible).

Partirem d'una aquarel·la (**imatge 1**) de l'última etapa de Lluís Valls Areny⁴ (l'etapa s'estén des d'aproximadament principis de la dècada dels vuitanta fins a la mort de l'artista). L'anàlisi d'aquesta pintura ens permetrà connectar amb el text d'una conferència de Heidegger de l'any 1951, que porta per títol *Bauen Wohnen Denken*⁵. La conferència de Heidegger connecta fàcilment amb la pel·lícula *Germania, anno zero*⁶, de Rossellini. A partir d'aquí, ens fixarem en altres manifestacions artístiques que resultaran rellevants per fer consistent el discurs: una obra del Pintor J. M. W. Turner, que ens servirà per posar límits i definir amb més precisió l'objecte del present treball, i una pel·lícula de John Ford, *The searchers*⁷.

⁴ Podeu veure una mostra de la seva obra al facebook de l'artista, on trobareu, també, una petita biografia. Aquí teniu l'enllaç: <https://www.facebook.com/vallsareny>

⁵ EL títol significa «Construir habitar pensar». Llegim una versió online: *Handwerkheft IV. Texte*. Càtedra Dietmar Eberle (ed.). ETH Zurich (a partir de la pàgina 102). L'enllaç és el següent: http://www.eberle.arch.ethz.ch/cms/uploads/files/publikationen/140409_IV_TEXTE.pdf

⁶ Roberto Rossellini (1948), *Germania, anno zero*. Berlin: Film / Safdi / UGC

⁷ John Ford (1956), *The searchers*. E.E.U.U.: Warner Bros Pictures [el títol en espanyol és *Centauros del desierto*].

Sobre Valls Areny

És característic de la zona i l'època en què Valls Areny va néixer un estil pictòric d'influència impressionista (o presumptament impressionista) que ha perdut, però, tot el que l'impressionisme original tenia de nou i provocador, i que expressa a través de la pintura, inconscientment, una visió conservadora i limitada del món. Se'n diu, de vegades, *impressionisme del Vallès* (es parla, també d'una «escola vallesana»), i es pretén atorgar-li, amb aquest nom, l'entitat d'una tradició que sens dubte no posseeix. Potser dos dels màxims exponents d'aquest tipus de pintura són el pintor de Sant Quirze Joan Vila Puig i el pintor sabadellenc Joan Vila Cinca. Fixem-nos, d'entrada, en una circumstància: es tracta d'un estil que convencionalment es qualifica de «paisatgista», és a dir: un estil que es caracteritza per triar temes paisatgístics, ja siguin naturals o urbans. Si observem, però, el gruix d'obres d'aquests pintors vallesans, inclosa la primera etapa del pintor Valls Areny (vegeu les **figures 3 i 4** de l'annex⁸), que aprèn l'ofici completament immers en la sensibilitat estètica de la zona i el moment, aliè a l'existència dels corrents avantguardistes, comprovarem que aquests paisatges tenen alguna cosa més en comú, a més de ser paisatges, i és que se centren, majoritàriament, en espais rurals, en general rodejats de natura, en què els elements fabricats per l'home que hi apareixen acostumen a ser senzills, artesanals, i es tendeix a esquivar, en general, la presència d'elements que es puguin considerar, en aquell temps, «moderns» o «avançats» (aquesta és una afirmació de caràcter molt general que intenta caracteritzar l'esperit i la sensibilitat de l'estil a què ens referim en el seu conjunt, però que no pretén ni pot sostenir-se cas per cas). Són obres centrades en una arquitectura que, certament, és l'arquitectura de la zona, però que, en general, eludeixen tota relació amb el progrés i la tècnica, exalten el caràcter rústic de la vida local, etc. Com a exemple d'aquest estil pictòric i de la sensibilitat artística descrita, vegeu les **figures 1 i 2** de l'annex. Si observeu les **figures 3 i 4** (també a l'annex), veureu un parell d'obres de joventut de Valls Areny que mostren la perfecta sintonia del pintor amb la sensibilitat local a la primera etapa de la seva trajectòria artística.

⁸ Reservem el nom de «figura» per a les obres que reproduïm a l'Annex: utilitzem la designació «imatge» per a les obres que reproduïm dins del treball.

Un cop dit això, fem un salt en el temps i ens disposem a observar aquesta obra de l'última etapa, que és aquella a partir de la qual pretenem que el present treball comenci a adquirir una direcció:



Imatge 1: Valls Areny (ca. 1995), *Sense títol*. Aquarel·la, (50x35cm)

Només amb una primera mirada superficial, veiem que es tracta d'un estil radicalment diferent del que estàvem descrivint, diferent, doncs, de l'estil propi dels orígens artístics del pintor. En quin sentit és «radicalment diferent»? A les obres reproduïdes a les **figures 3 i 4** hi veiem una intenció, una lluminositat i un «esplendor» que aquesta obra no posseeix. Aquelles obres, les de les **figures 3 i 4**, exalten una presència: la presència de la natura, la frondosa mata verda, el cel ennuvolat... Magnifiquen, en un sentit romàntic, la grandesa de la naturalesa i de l'home simple que hi viu, rodejat d'una bellesa exuberant, i que hi conviu com si es tractés d'un animal més que habita el món tranquil·lament, com la resta, sense conflicte, i que treballa la terra amb les eines antigues com si no se les hagués fabricat ell mateix, com si també fossin obra de la mare naturalesa; l'home que viu allunyat de la ciutat en harmonia amb les plantes i els ocells, i que per subsistir no necessita res més que l'aire fresc i pur que baixa de les muntanyes i l'aigua del rierol que passa per davant de casa, i que per viure no necessita res més que subsistir.

La **imatge 1** es caracteritza, en canvi, i des de la primera mirada, per la sobrietat, per l'austeritat, per la resignació. El fet que el paisatge ja no sigui tampoc el del Vallès, frondós, verd, florit i esplèndid, sinó el de les planures àrides de la província de Sòria, no és accessori: l'aridesa, la ruïno-sa presència dels pobles mig abandonats de Sòria es presenta com l'ideal estètic de la desesperança. Aquests dos universos estètics, representats aquí per la primera i l'última etapa del pintor, revelen dues visions oposades de l'home i del seu destí. Per una banda, l'esperança de viure amb plenitud; per l'altra, la certesa —apresa— de la impossibilitat de l'harmonia, entesa com la (re-)unió amb la naturalesa. A les obres de joventut, Valls Areny —la seva obra— entén la naturalesa com la casa de l'home, com l'espai en què l'home vol «tornar a viure». Hi ha el sentiment d'haver perdut la casa, la idea que la tècnica i el progrés, i en general la visió burgesa de la realitat, la visió democràtica de la política... en resum: el món modern, tot el que representa, ha allunyat l'home del seu espai originari, de la seva llar. Hi ha l'anhel, conseqüentment, d'un retorn a la llar (que funciona com Ítaca per a Odisseu) que a l'obra de maduresa de la **imatge 1**, en canvi, ja no hi és. Aquesta és una certesa, la pèrdua de fe en la possibilitat d'un retorn, que el mateix Valls Areny —i ara em refereixo a la persona de carn i ossos— ignorava, però el cert és que era un home que —potser com tots els artistes— vivia desdoblant entre les seves idees del món, més trivials, més comunes, i la investigació artística constant, eminentment profunda, intensa.

El sol fet de sortir a pintar espais naturals o rurals —que, en el cas de Valls Areny, es va prendre tan seriosament que fins i tot es va arribar a comprar una casa en un poble de Sòria per poder-se rodejar còmodament d'aquelles condicions— ja és, evidentment, el reconeixement explícit de la impossibilitat d'habitar-los tranquil·lament. Es pinta des de la llunyania, meravellat per la impossibilitat d'assolir un estat en què «viure-hi» —o fins i tot «ser-hi»— tingui un sentit. Valls Areny —l'home— no era conscient d'això, però ho fa present a la seva pintura. Fins i tot el pintor anacrònicament romàntic que surt de casa per pintar la meravella d'una posta de sol està reconeixent, amb el seu acte, que el separa un abisme d'allò que el meravel·la. El fet de sortir a pintar la naturalesa significa que es viu separat d'ella, i la diferència entre un pintor d'inspiració romàntica i un pintor com el Valls Areny de la **imatge 1** és precisament l'esperança, la creença en una «res-

tauració». Valls Areny, a l'última etapa de la seva vida, aposta per la decadència sense redempció, per la fràgil ruïna que no pot ser res més que ruïna i que no espera retrobar-se amb un sentit, ni tan sols amb un sentit merament poètic o artístic.

Si la vida soriana dels anys seixanta i setanta (que és l'època i l'estil de vida que va captivar Valls Areny) donés més sentit a la vida, si fos capaç d'oferir un estil de vida «millor» o «més feliç», el pintor no es limitaria a pintar-lo, sinó que es veuria empès a abandonar definitivament el seu propi estil de vida per adoptar el d'aquell lloc. L'acte de pintar un espai (rural, natural...) i no un altre —sobretot quan es fa amb una sensibilitat estètica d'acord amb els temps— ja és el reconeixement d'una impossibilitat, com dèiem, però difícilment trobarem un pintor que amb el seu estil hagi sabut expressar amb tanta rotunditat i sense concessions aquesta impossibilitat —la seva magnitud descomunal— com ho fa Valls Areny a l'última etapa de la seva variada trajectòria pictòrica. A diferència d'això, la major part de «paisatgistes» el que fa és assumir la naturalesa com a símbol de la casa de l'home, com la llar perduda a la qual algun dia s'haurà de retornar, i tots ells ho fan partint d'una mateixa experiència vital, que és la meravella davant de la bellesa natural. L'estil i la sensibilitat, però, marquen la diferència, i això mostra que l'art mai és merament qüestió d'experiència vital.

La consideració següent s'ha de prendre com un apunt que no tenim temps de desenvolupar. Volem parlar de la representació de la figura humana en Valls Areny: ¿com és la figura humana, en un pintor que s'encamina a pintar la impossibilitat d'habitar? Si es tracte d'entendre el paisatge en Valls Areny com l'espai inhabitable, la figura humana haurà de ser, conseqüentment, la figura de *ningú*, la figura despersonalitzada, freda, estàtica. En tenim un exemple a la **figura 5** de l'annex. El primer que destaca quan observem aquesta obra és que la figura que pinta Valls Areny és indeterminada, que amb prou feines es pot distingir el sexe del model, que no té cara. La indefinició, la més pura impossibilitat de ser algú és el que Valls Areny veu quan pinta una figura humana: l'home que habita les cases de la **imatge 1**, l'interior, podria ser qualsevol, perquè aquell món és, en rigor, impossible, ja no defineix una manera de ser, sinó tan sols una distància amb la naturalesa i una impossibilitat.

Sobre Heidegger

Aquest és el moment de parlar del text de Heidegger que hem anunciat a l'inici, perquè, tot i no haver estat esmentat al llarg de l'anàlisi precedent de l'obra de Valls Areny, ha estat present com a fons, com a suport del discurs que hem anat elaborant fins al moment actual. De seguida veurem en quin sentit. Heidegger investiga, a l'època de la reconstrucció de les ciutats alemanyes destruïdes per la guerra (1951), el sentit dels termes «construir» (*bauen*) i «habitar» (*wohnen*). El context és el d'una carència enorme d'habitatges i el de la necessitat de reconstruir un món que ha quedat completament enderrocat.

Heidegger descobreix que l'home té un problema amb l'habitar, que habitar no és —ni ha sigut mai— possible, que l'home no ha estat mai instal·lat còmodament en la naturalesa, però alhora sembla que el text —contradictòriament— no abandona en cap moment el to melancòlic, la nostàlgia d'una pèrdua. Aquest nostàlgia s'expressa molt bé en un passatge en què Heidegger parla d'una casa de la Selva Negra:

Denken wir für eine Weile an einen Schwarzwaldhof, den vor zwei Jahrhunderten noch bäuerliches Wohnen baute. Hier hat die Inständigkeit des Vermögens, Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen einfältig in die Dinge einzulassen, das Haus gerichtet. Es hat den Hof an die windgeschützte Berglehne gegen Mittag zwischen die Matten in die Nähe der Quelle gestellt. Es hat ihm das weit ausladende Schindeldach gegeben, das in geeigneter Schräge die Schneelasten trägt und tief herabreichend die Stuben gegen die Stürme der langen Winternächte schützt. Es hat den Herrgottswinkel hinter dem gemeinsamen Tisch nicht vergessen, es hat die geheiligten Plätze für Kindbett und Totenbaum, so heißt dort der Sarg, in die Stuben eingeräumt und so den verschiedenen Lebensaltern unter einem Dach das Gepräge ihres Ganges durch die Zeit vorgezeichnet. Ein Handwerk, das selber dem Wohnen entsprungen, seine Geräte und Gerüste noch als Dinge braucht, hat den Hof gebaut.⁹

⁹ *Handwerkheft IV. Texte*. Càtedra Dietmar Eberle (ed.). ETH Zurich (p. 109) [Ofereim una traducció: «pensar per un moment en una casa de la Selva Negra, que va ser construïda fa dos segles per l'habitar dels camperols. Aquí, la insistència de la capacitat d'admetre en les coses, amb simplicitat, la terra i el cel, els divins i els mortals, ha aixecat la casa. S'ha col·locat la casa al costat de la muntanya que protegeix del vent, orientada al sud, entre els prats i a les rodalies de la font. Se li ha conferit un sostre de fusta prou espaiós, que amb la inclinació adequada suporta el pes de la neu i protegeix les habitacions de les tempestes de les llargues nits d'hivern. No s'ha oblidat el racó dedicat a Nostre Senyor, darrere de la taula comunitària. S'ha deixat espai a les habitacions per als llocs sagrats del puerperi i l'arbre de la mort, que és així com es diu allà el taüt, i així ha esbossat per a les diferents generacions sota un mateix sostre el caràcter del seu pas a través del temps. Un ofici, que va néixer en l'habitar mateix, que encara utilitza les eines i bastides com si es tractés de coses, ha construït la casa»]:

http://www.eberle.arch.ethz.ch/cms/uploads/files/publikationen/140409_IV_TEXTE.pdf

En aquest fragment, Heidegger parla d'una casa a la Selva Negra com a model de l'habitar i el construir. El cert és, però, que cau en una contradicció quan ens parla amb nostàlgia d'una construcció a la Selva Negra («un ofici [...] que encara utilitza les eines i bastides com si es tractés de coses»), per una banda, com si en algun moment s'hagués realitzat materialment «l'essència de l'habitar» (*das Wesen des Wohnens*), i per altra banda ens diu, cap al final del text, que «*die eigentliche Not des Wohnens beruht darin, daß die Sterblichen das Wesen des Wohnens immer erst wieder suchen, daß sie das Wohnen erst lernen müssen*»¹⁰. És incompatible que els mortals sempre hagin de buscar de nou l'essència de l'habitar, que aquesta recerca pertanyi a l'essència dels mortals, amb el fet que en algun moment de la història passada hagin habitat realment en harmonia amb l'entorn. Heidegger, doncs, reconeix, tot i que no sense problemes —com acabem d'observar a través d'aquesta nostàlgia que li hem detectat—, que és essencial a l'home la impossibilitat de viure integrat plàcidament a la naturalesa, que mai hi ha hagut una autèntica harmonia amb l'espai natural, amb la φύσις, sinó que sempre es parteix ja de l'escissió, i que, com Odisseu, de qui Homer diu, des del principi, que «πολλὰ πλάγχθη» (Od. 1.2. Literalment significa que «molt errà»), tots vivim en aquest «vagar» o «vagabundejar», lluny del món que ens rodeja i que, a pesar de la distància que ens en separa, percebem constantment amb els nostres sentits. Igual que Odisseu —i a diferència del que se sol pensar quan es llegeix l'*Odissea*—, mai tornarem a casa¹¹. L'error de Heidegger és haver tingut la temptació de creure o insinuar que l'home ha viscut alguna vegada verdaderament en harmonia amb el món que el rodeja, i haver associat aquesta vida harmònica amb la vida rural, amb la cabanya de la Selva Negra.

Aquesta forma d'entendre la relació de l'home amb la naturalesa és molt similar a la interpretació del món que hem vist que es deixa percebre a l'estil de joventut de Valls Areny, profundament influenciat per la pintura del Vallès de principis de segle. En canvi, tot i que el sentiment d'una harmonia amb la naturalesa va acompanyar Valls Areny —l'home— al llarg de tota la

¹⁰ Ídem (p. 110). Traducció: «l'autèntica falta d'habitatge consisteix en el fet que els mortals han de buscar sempre de nou l'essència de l'habitar, que primer han d'aprendre a habitar».

¹¹ El retorn d'Odisseu només és aparent: tot el que ha de fer per tornar a casa, el càlcul que suposa programar el retorn, les mesures que pren abans de revelar la seva identitat... tot això només demostra que mai podrà tornar a la casa de la qual havia estat el rei, tranquil·lament, molts anys abans.

seva vida, la seva obra va evolucionar fins a trobar una expressió més profunda del conflicte que experimentava —conflicte que, com hem vist, també trobem en Heidegger—, de la veritat estètica que se li mostrava, i d'aquesta manera va poder expressar amb sinceritat aquella «impossibilitat d'habitar» que es percep a les seves obres de maduresa: la decadència, la ruïna, la desesperança. En Heidegger passa, com hem vist, una cosa semblant, tot i que s'ha de reconèixer que Heidegger n'és més conscient que el pintor, segurament per la naturalesa mateixa de les seves respectives activitats intel·lectuals.

Necessitem fer, abans de seguir, una advertència: no s'ha d'entendre que termes com «decadència», «ruïna» o «desesperança» revelen una visió pessimista de les coses, no tenen per què ser entesos com un mal. Són nocions «negatives», certament, però en el sentit que es refereixen a una absència i no a una presència, la qual cosa no vol dir que siguin «dolentes» o que revelin una visió «pessimista». Si ens posem rigorosos, no és aquesta «desesperança» el que ha provocat les catàstrofes del segle XX (de vegades es diu que la causa dels desastres és la falta de valors), sinó precisament l'esperança i la creença en la possibilitat d'un renaixement d'una presumpta harmonia perduda (la creença en la necessitat de nous valors, per exemple, és una de les causes de les barbaritats del nazisme); creença que idealitza una interpretació del món i que, sovint, té un programa que promet canviar-ho tot en nom d'un passat inexistent (per exemple: el gloriós passat d'una raça o una nació, etc.).

Tota aquesta argumentació intenta donar resposta a una pregunta fonamental: per què pinta així Valls Areny (**imatge 1**)? En altres paraules: ¿quina sensibilitat estètica s'amaga darrere d'aquests paisatges de maduresa? Hem intentat respondre: s'hi amaga una concepció del món i de l'habitar diametralment oposada a la que el va rodejar quan aprenia l'ofici de pintor, però alhora hi dialoga, s'hi enfronta, i respon amb fermesa que la plenitud no és possible, que mai ho ha sigut, que fins i tot la cabanya que Heidegger presenta com a model de l'habitar és, en realitat, la manifestació d'una impossibilitat, que l'acció de l'home és irrevocablement una acció contra la natura, un xoc, una enemistat permanent, i que l'habitar propi de

l'home és el vagar (el «πλάζειν» amb què Homer caracteritza el viatge d'Odisseu).

Sobre Rossellini

Sembla que parlar de *Germania, anno zero*, de Rossellini (1948), és gairebé obligatori després de les reflexions precedents. La situació que motiva la conferència de Heidegger és precisament la que Rossellini ens ensenya a la seva pel·lícula. És la situació de la destrucció i desolació després de la guerra, la impossibilitat de viure com abans. És temptador sentir-se satisfet amb l'afirmació que la Segona Guerra Mundial ha destruït la convivència i que la societat berlinesa, tot just dos anys després del final de la guerra, segueix en estat de xoc. Tot això és cert, però no ha d'impedir que veiem el que Heidegger assenyalava: que la dificultat de l'habitar no sorgeix tan sols després d'una guerra d'aquesta magnitud —és evident que la guerra la fa especialment evident, però—, sinó que sempre acompanya l'home, en qualsevol moment de la seva història. Si la situació de la postguerra a Berlín fos exclusiva del context concret a què pertany, probablement no tindria més interès que l'estrictament documental. El cas és, però, que la situació d'extrema inseguretat de la postguerra proporciona l'oportunitat de veure amb claredat un conflicte amb què l'home sempre s'ha d'enfrontar, que és el conflicte de l'habitar, la impossibilitat d'habitar de manera natural i tranquil·la com ho fan, de fet, les coses, els animals i les plantes.

La figura del nen és la figura de la vulnerabilitat, i també la d'un home que encara no és home, i que per tant està per fer, i és precisament aquesta figura la que es presenta com a protagonista d'una situació desesperada. Davant de l'habitar, o més ben dit: davant de la impossibilitat d'habitar, som com nens, és a dir: som una figura indefinida, ningú en particular. No deixa de ser interessant —i jo diria que no pura coincidència— que la representació de la figura humana, en Valls Areny (**figura 5**), de la qual hem dit que és la «figura de *ningú*», se centri sobretot en la figura del nen¹².

¹² És impossible oferir aquí documentació que acrediti aquesta afirmació, però el cas és que la major part de l'obra pictòrica de Valls Areny on hi apareix la figura humana està centrada en la figura del nen.

Sobre Turner

És rellevant que el paisatge no acostumi a ser el protagonista de la pintura amb anterioritat al segle XIX. El romanticisme converteix el paisatge natural en tema perquè l'utilitza com a símbol de la naturalesa, d'allò que escapa al control de l'home. La fúria de la naturalesa, efectivament, no està a l'abast de l'home, i per això se l'entén alhora com la seva llar, perquè allò que no podem dominar —el que no podem subjugar— és allò a què estem lligats sense remei. La naturalesa només es converteix plenament en tema de l'art a partir del romanticisme.

Creiem que el que hem dit sobre Valls Areny i Heidegger adquirirà més profunditat i precisió si ho contemplem a la llum d'una obra de J. M. William Turner, de l'època en què l'artista va pintar Venècia. Turner és, segurament, l'artista que més èmfasi va posar en el domini de la naturalesa sobre l'home. De les moltes obres que podríem haver triat, n'hem volgut elegir una que se sortís una mica de les grans pintures a l'oli que el van convertir en un pintor de renom. L'obra pertany a l'època en què Turner va viatjar a Venècia, segurament l'any 1833, en un moment en què l'artista ja posseeix un llarg recorregut com a pintor i és capaç d'usar tota la seva experiència i maduresa al servei d'una aparent simplicitat tècnica. És la següent (**imatge 2**):



Imatge 2: Turner (ca. 1833), *Venècia a l'alba des de l'Hotel Europa, amb el campanar de Sant Marc*. Aquarel·la.

Com veiem, no és una pintura centrada en el detall, sinó en l'esplendor d'un instant, en la meravellosa sortida del Sol veneciana. En rigor, Venècia, el detall de la seva insòlita arquitectura, ja no importa. El que importa és l'instant precís, que no és qualsevol instant, sinó precisament el moment sublim de la sortida del sol. Turner, en aquesta obra, no està interessat en la bellesa de Venècia en ella mateixa, sinó en l'instant exacte en què aquesta bellesa queda sobrepassada per l'espectacle inenarrable de l'alba. Si contemplem detingudament aquesta obra, entenem amb facilitat per què Turner va ser admirat pels pintors impressionistes i, més tard, fins i tot pels abstractes. Que aquesta constatació, però, no ens ofusqui: no hi ha res d'ociós en l'elecció i el tractament del tema, és precisament la voluntat d'atrapar el caràcter sublim de la naturalesa el que porta Turner a pintar així. En altres paraules: a Turner li interessa precisament el sublim, i el sublim, per a ell, està justament en alguns instants, però certament no en tots. Els impressionistes, en canvi, s'interessaran per l'instant «qualsevol», per la bellesa i sublimitat de cada instant¹³ (per això qualsevol cosa pot convertir-se en tema per als pintors impressionistes, coses que fins aleshores mai s'havien pintat o mai havien centrat l'atenció d'una obra). Turner, en canvi, creu en el poder incompreensible del que ens rodeja, en el domini absolut de la naturalesa; creu en la insuperable naturalesa a mercè de la qual viu l'home, com una formiga en un oceà. Aquesta immensitat indomable és tot el contrari d'una naturalesa entesa des de la perspectiva científica. La ciència entén la naturalesa com a objecte, la qual cosa significa: podem entendre la naturalesa, calcular-la, dominar-la. «Dominar» vol dir subjugar, sotmetre. En canvi, el romàntic —també Turner, per tant— entén que és l'home qui viu al servei de la naturalesa, que és aquesta que el domina a ell. En aquest sentit s'entén que la naturalesa és la llar de l'home perquè és, en última instància, l'àmbit insuperable dins del qual l'home ha de viure i morir. El romàntic no pensa que l'home visqui de fet en harmonia amb la naturalesa, ni té per què pensar que ha d'arribar un moment futur en què l'home podrà aconseguir aquesta convivència harmònica. El romàntic, però, sí que lamenta la distància entre l'home i la naturalesa, sent enyorança d'una connexió. Encara que només sigui poèticament, el romàntic creu que pot

¹³ Afirmer la sublimitat de cada instant és, de fet, negar el sublim en general.

conquistar una mena d'harmonia amb l'univers, que és possible trobar un vincle (i aquest és, potser, el sentit de la paraula «pàtria»). Això és el que, d'alguna manera, es pot veure a l'obra de Turner, tant a la que hem reproduït a la **imatge 2** com, en general, a tota la seva trajectòria. La meravellosa ciutat de Venècia, d'una bellesa incomparable entre totes les coses que l'home ha realitzat, queda sobrepassada per la sublimitat de la sortida del sol.

Sobre *The searchers*

Podria semblar que canviem radicalment de tema si ara, de sobte, comencem a parlar d'una pel·lícula que, aparentment, no té massa a veure amb el tema que tractem: *The searchers*. Aquest canvi brusc, però, no és del tot arbitrari, i no tan sols perquè la pel·lícula en qüestió fos una de les que Valls Areny considerava una obra mestra de la història del cine, sinó també perquè connecta directament amb l'univers estètic de l'artista i amb la qüestió de fons que hem narrat: què significa habitar, què significa *ser*. El *western* americà és, a més d'un dels sistemes de propaganda més efectius que mai hagin existit¹⁴, un espai en què es pot percebre fàcilment la dificultat de l'home per sobreviure. El Nou Món és el lloc en què l'home europeu sembla que tingui l'oportunitat de tornar a començar, i això també vol dir: un espai en què l'home s'ha de plantejar «de nou» el problema de l'habitar.

No ens detindrem a comentar tota la pel·lícula, tan sols les escenes del final, en què Ethan, personatge que interpreta John Wayne, agafa la seva neboda a coll i li diu: «*Let's go home, Debbie*». Qui hagi seguit amb atenció la pel·lícula, sabrà que Ethan no té realment una casa, que és per excel·lència algú que s'ha passat la vida «vagant». Quan ell pronuncia la paraula «casa», doncs, no queda clar què significa. No obstant això, la pel·lícula *creu* en el retorn de la noia, en la possibilitat d'una restitució del que s'ha perdut. No se'ns diu res sobre com la petita Debbie serà capaç, després d'haver viscut cinc anys amb els comanxes, d'enfrontar-se amb l'estil de vida dels seus familiars. Simplement se'ns diu: «la petita Debbie va tornar a casa amb la seva gent». El retorn, de tan innocent com és, resulta inversemblant. Ethan, en canvi, encarna perfectament l'autèntic sentit de la pel·lícula, en la mesura en què ell mateix no està clar que sàpiga què fer a partir d'aquell moment, perquè ha dedicat tots els esforços a buscar la neboda raptada pels indis. Ethan sap, i potser devem la profunditat de la pel·lícula a aquesta circumstància, que no hi ha realment una casa a què tornar.

La fascinació per l'estètica del *western*, no tant pels relats concrets que hi podem trobar, va acompanyar Valls Areny des de sempre. La prova

¹⁴ Sobre el caràcter propagandístic del *western*, vegeu l'article d'Edgar Straehle (2011), *El mito como excusa: diferentes usos del western*. Podeu llegir l'article online al següent enllaç: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/sesionnonumerada/index.php/revista/article/viewFile/28/28>

és que, no gaire temps abans de morir, va pintar algunes escenes extretones de pel·lícules d'aquest gènere. Aquí en tenim un exemple que serveix per comprendre que, possiblement, l'estètica del *western* també serveix al pintor per mostrar aquell caràcter inhabitable que té el món per a l'home:



Imatge 3: Valls Areny (2006), *Escena de My darling, Clementine*. Tinta sobre paper (32x25cm).

Bibliografia i webgrafia

- Miquel Descot (1992), *El paisatge com a pretext. La pintura de Lluís Valls Areny*. Ajuntament de Castellar del Vallès
- Sebastià Gasch (1958), «En el taller de los artistas, con Valls Areny». *Destino*, nº 1000
- Martin Heidegger (1951), «Bauen Wohnen Denken», conferència dins del llibre *Handwerkheft IV. Texte*. Càtedra Dietmar Eberle (ed.). ETH Zurich (p. 102). L'enllaç del text en pdf online:
http://www.eberle.arch.ethz.ch/cms/uploads/files/publikationen/140409_IV_TEXTE.pdf
- Arnau Puig (2013), *Sensibilitat i composició a l'obra pictòrica de Valls Areny*. Ajuntament de Castellar del Vallès
- Edgar Straehle (2011), *El mito como excusa: diferentes usos del western*. Podeu llegir l'article online al següent enllaç:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/sesionnonumerada/index.php/revista/article/viewFile/28/28>

Filmografia

- John Ford (1956), *The searchers*. E.E.U.U.: Warner Bros Pictures [el títol en espanyol és *Centauros del desierto*]
- Roberto Rossellini (1948), *Germania, anno zero*. Berlin: Film / Safdi / UGC

Annex



Figura 1. Joan Vila Puig, *Sense títol* conegut. oli (dimensions i any desconeguts)



Figura 2. Joan Vila Cinca, *Sense títol* conegut. Dibuix (dimensions i any desconeguts)



Figura 3. Valls Areny (anys 40), Sense títol. Oli sobre tela.



Figura 4, Valls Areny (anys 40), Sense títol. Oli sobre tela.



Figura 5. Valls Areny (anys 70), *Sense títol*. Tècnica mixta sobre paper.