

Plaïa al poeta descobrir i fer aparent el que la natura amaga

Sobre les 'escultures visuals' de J.V. Foix

L'editorial Punctum de Lleida ha publicat 'Poemes de pedra', de J.V. Foix, amb les fotografies, de Lourdes Jansana, de les pedres i branquillons que la mirada atenta del poeta va convertir en objecte artístic • Per: Carles Miralles

A cura de Joan Ramon Veny-Mesquida Punctum de Lleida ha publicat el llibre *Poemes de pedra*, de J.V. Foix. Els poemes en qüestió són objectes, bàsicament pedres, recollits amb alguna intenció pel poeta i ara reproduïts fotogràficament en aquest volum, pulcrament editat. La lletra no la posa, en aquest cas, el poeta. Sinó Joaquim Molas, autor d'una *Presentació* que, certament, presenta, i bé, els objectes i planteja algunes qüestions pertinents sobre el llibre que els conté; Ramon Salvo amb un estudi, *Els poemes de pedra, l'escultura visual de J.V. Foix: la via perduda de l'objecte surrealista*, que els situa a partir de "la descoberta del Cap de Creus" pel poeta i en el context del concepte surrealista d'objecte; i el curador del volum, que ara ha escrit una *Nota sobre l'edició* d'aquestes pedres, ell, acreditat editor de poemes de Foix en lletra, de *Tocant a mà...* (1993) i més recentment (2004) de *Diari 1918*.

Hi explica Veny-Mesquida que es tracta, en total, de dinou pedres que a hores d'ara es conserven a la Fundació J.V. Foix i d'altres cinc que Foix havia regalat, d'una banda, i de sis tronquets o branques d'arbre treballades pel mar que també són a la dita Fundació, d'altra banda. També és documentada l'existència d'alguna altra pedra. Veny-Mesquida es refereix a tot aquest material anomenant-lo "l'obra de creació no escrita de Foix".

La bona veritat és que el llibre està ben fet i val la pena. Que per les fotografies dels objectes qui les mira se'n pot ben fer la idea i que el que hi diuen els autors de les lletres és ben enraonat i orientador. De manera que potser bastaria aquesta notícia i la recomanació que acabo de donar. Ara,



El poeta Josep Vicenç Foix (1893-1987), autor d'obres com ara 'Gertrudis' i 'KRTU'. ARXIU J.V. FOIX

quan m'hi poso tinc el mal costum de fer articles llargs –prou m'ho recrimina, de tant en tant, el pacient director d'aquest suplement– i mentre llegia/mirava aquest llibre he anat prenent tot de notes que potser ara valdria la pena que provés d'endregar una mica.

D'entrada, l'observació de Molas que els originals són objectes de tres dimensions i en el llibre la fotografia els converteix en formes planes, amb el resultat que tant el punt de vista com l'efecte de llum esdevenen únics, de múltiples que eren quan es tractava d'objectes, no de fotos. El poeta els havia mostrat en exposicions; ara són fotografies en un llibre. Cosa que em fa recordar que no he dit que les fotografies, responsables de la unicitat que diu Molas, són de Lourdes Jansana. Però, és de la fotògrafa la culpa?

Veny-Mesquida s'hi refereix com "l'obra de creació no escrita de Foix"

No. Foix va convertir els objectes de tres dimensions en peces frontals, planes. De fet, crec que aquest és l'acte més definitiu de creació que va fer, després de triar-los i, algun cop, manipular-los. No fotografiant-los, però, sinó encastant cada objecte, situant-lo fix, sobre una base de fusta i, encara, signant-los amb el seu nom i numerant-los com a *poemes de pedra*, amb una placa a la fusta de la base, com la que sol haver-hi a la base de les estàtues o a la part de baix del marc dels quadres, normalment amb el nom de l'autor i el títol. També Foix, en alguns casos, distingí algun objecte



VE DE LA PÀGINA ANTERIOR

amb un títol. El que provo de dir és que la placa, a més de significar l'apropiació de l'objecte per un autor –encara més marcada quan li donà un nom, un títol–, també determina o recomana un punt de vista. Perquè senyala des d'on cal mirar, i això és el que ha fet la fotògrafa, mirar des d'on havia indicat el poeta en situar d'una única manera, sobre la base, l'objecte i en marcar amb la placa el punt de vista.

L'operació inicial havia consistit a trobar l'objecte. Molas evoca una vegada que va anar amb Foix a buscar-ne, “entre les dues llums del crepuscle, a una petita cala deserta, plena de pedres de totes les formes...” en termes com els dels que s'ajunten als boletaires i mentre aquests van trobant bolets ells no troben res. Les pedres que trobava Molas, diu Molas, continuaven essent *pedres*, tot i que Foix l'havia animat o potser incitat a la fe dient-li “si sabeu buscar trobareu les formes que voldreu”; en canvi, les de Foix esdevenien “formes perfectament definides”; Molas mateix veu un punt com de màgia en l'operació i el situa entre les mans i els ulls del poeta: “Les collia. Les examinava amb cura. I les rebuscava. O, al contrari, descobria per a elles una posició i, amb la posició, un sentit”. L'objecte era doncs escollit ja amb un punt de vista: el que la placa, després d'haver estat encastat en una base de fusta, definitivament consagrava. Potser és aquesta la raó per la qual, en una entrevista que concedí l'any 1961 quan va fer una exposició amb aquestes pedres trobades i escollides, Foix es referí sempre als objectes, com Salvo remarca, anomenant-los “escultures visuals”. La vista del poeta produïa en els objectes la forma en què es transformaven i el poeta, en

fixar-la, la determinava, la forma en què s'havia convertit la pedra: imposant sobre ella un punt de vista, la pedra, metamorfosada en la forma que fos, esdevenia estàtua.

Una altra qüestió és la mena d'objectes de què es tracta. Certament, el surrealisme és una manera d'acostar-s'hi, i certament Dalí hi té a veure. Salvo documenta el tema. Però trobo simptomàtic que els objectes que Foix collia i tractava creativament fossin naturals, cosa que més aviat no és una necessària condició de l'objecte surrealista. Els de Duchamp són objectes industrials de moltes menes la metamorfosi dels quals és produïda en funció d'un canvi de context. En els de Foix el canvi és que en ser trobats i resultar fixats a partir d'un punt de vista passen de ser objectes naturals a ser escultures, objectes d'art portadors d'un sentit.

En principi, el concepte d'escultura no lliga del tot amb el surrealista d'objecte. Però jo voldria limitar-me al sentit que la pràctica de Foix (buscar/trobar en dipòsits no ordenats d'objectes naturals; integrar-los des del seu ull, des de la seva mirada, en una dimensió simbòlica, no natural) podia tenir per a ell. I el sentit és que ell sabia trobar, en alguns d'aquests objectes, l'art que hi havia imprès la natura; que els trobava naturalment artístics, com si fossin escultures, perquè hi havia descobert allò que li permetia no veure'ls només com a pedres o branques. I trobar implica ara

descobrir: trobar el que no tot hom hi sap veure i fer-ho aparent, isolant i enfocant la cosa trobada. Per al comú de la gent, perquè mai no s'hi fixen o perquè no són capaços de veure-hi res, l'art que hi havia en l'objecte natural era ocult, amagat. Dalí ho hauria dit amb un fragment d'Heraclit l'obscur que s'agradava de citar, el tan famós 123 Diels-Kranz, segons el qual “amagar-se plau a la natura”. Foix hi hauria dit, em penso, que trobar el que la natura amaga i fer-ho evident és art: convertir l'objecte en estàtua visual.

Ara, la cosa en si, potser Foix la veia en termes més materialistes. Crec que, a més de la situació dels objectes de Foix en el marc general de l'objecte surrealista, i a més del descobriment del Cap de Creus, d'on realment provenen les coses trobades, hi ha pel mig la concepció de les coses, del real, que, derivada per ell de la lectura de Lucreci, va dotar la seva percepció del món d'un rerefons suggerent, fascinant, que, combinat amb la importància que atorgava al somni, explica bé o contribueix deci-

A Foix li agradava passejar per algunes cales del Cap de Creus a la recerca de pedres. Sota, Salvador Dalí, amb qui Foix tenia temes en comú.

XAVIER SUREDA
MARC LACROIX / EFE



Els objectes són una realitat que la natura amaga i el poeta revela

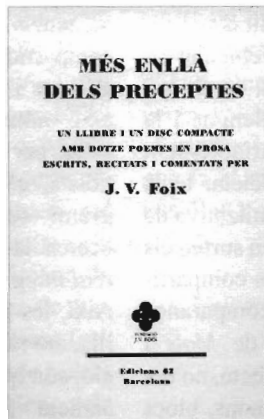
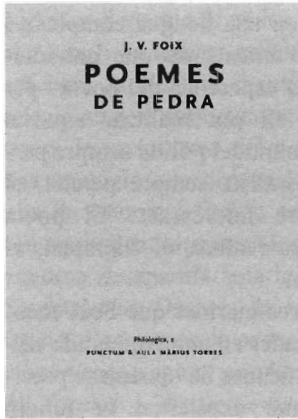
precedents” (IV 736-738, traducció de Balcells). Són imatges, o formes que percebem de les coses, les mateixes, diu Lucreci, quan estem desperts que quan somniem (758-759).

Naturalment, Foix llegia en Lucreci el poeta i es deixava endur per la suggestió d'aquesta mena de pel·lícula entre nosaltres i les coses que ens en determina la percepció tant en el somni com en la vigília. En poesia, el text construït també se situa entre les coses i el poeta, és d'alguna manera els simulacres de les coses, les imatges que les representen, l'única realitat. L'al·legat surrealisme de Foix és més aviat la consciència que les paraules es refereixen necessàriament als simulacres. Quant als objectes, l'encerta Salvo en situar els de Foix com “una alternativa global, la seva, al tipus d'objecte que està potenciant el surrealisme”, perquè “els seus objectes, no calia crear-los”. Val a dir, existien en la natura. Havien estat creats pel temps, per l'atzar, en aquest neguit dels àtoms movent-se, canviant, reunint-se, separant-se.

El fragment d'Heraclit servia a Dalí per explicar que un pescador opinava que, entre el mar i un quadre del pintor “que representava la mar” (qui ho explica és Dalí mateix, al *Sant Sebastià* que publicà el 1927 a *L'Amic de les Arts*), era millor el quadre, “perquè en ell les ones es poden comptar”. Foix hauria pogut respondre que en el mar hi ha les ones. Però no sé que respongués res. El que em sembla és que els seus objectes, que no són surrealistes, representen una realitat que la natura certament amaga però que el poeta revela sense tocar-la, no amb l'esperança, figurativa o no, de refer la cosa sinó només mostrant-la tal com he provat d'explicar. S'assembla molt, en aquest sentit, la seva percepció d'aquests objectes a la que té de les paraules, tot i que els mots el poeta no els mostri només sinó que hagi d'ajuntar-los, en una mena de treball, de moviment, que també podria entendre's en relació amb el dels àtoms, i que també, com el *clinamen* lucrecià, és determinant moralment i materialment.

Aquest és el capdavantell del repte d'aquests objectes etiquetats pel poeta. Mirar de trobar-hi la relació que tenen, com a actes de creació que són, amb els seus poemes, amb la manera com els construïa; i mirar d'anar acostant-nos al difícil reconeixement, en l'obra d'un poeta oníric, constantment sorprenent amb les imatges, del materialisme foixià.

És simptomàtic que els objectes que Foix collia fossin naturals



J.V. FOIX. **Poemes de pedra.** Lleida: *Punctum i Aula Màrius Torres*, 2006 (*Philologica*, 2), 142 p., 40 €; **Més enllà dels preceptes.** Barcelona: *Fundació J.V. Foix i Edicions 62*, 2006, 64 p. + CD, 17 €.

En uns temps en què molts poetes mostren senyals evidents de desconfiança respecte a les possibilitats que té el llenguatge de donar unitat i sentit a la fugacitat de la vida i la diversitat del món («¿Com t'ho faràs, si no et serveix / el metall fatigat de les paraules?», «La corfa resseca de les paraules», «I al darrere de tot plegat, hi havia sens dubte alguna cosa més, que no era l'escriptura», «La paraula ha perdut el seu valor honest / [...] / Si són falsos els mots ¿té sentit ser poeta?», etc.), alhora que intenten sobreposar-se a aquest handicap per camins conscientment infructuosos («per més que interpel·lem l'esfinx / i ens esforcem a desxifrar l'enigma, / el futur ens reserva un càstig exemplar»), exitosament reflexius («En el fons dels mots rau el fons de les coses»: «som la matèria i l'esperit que crea la matèria»), extremament individuats («quan ja ni sempre / ni mai / quan ja no res / per»), obstinadament antilògics («Per l'oceà

poètic inconscient / on el sí es converteix en no», «L'escriptura / esborra tot (el) sentit»), o complagudament egotistes («Ja no em queda més pàtria que la biblioteca / Cada nit fins molt tard entre llibres i espelmes / amb el *Rèquiem* de Mozart vull fer que els mots fruitin / [...] / T'ho he dat tot i t'estim passional Poesia»); en uns temps poèticament, socialment i existencialment dispersos, la lliçó de la poesia de Foix resulta actualíssima. Per això cal celebrar aquestes edicions —i altres de recents: *Telegrams*, 2005, *Diari 1918*, 2004— que l'han col·locada de nou en el primer pla del present literari.

Si bé els poemes de pedra foixians no són una part essencial de la seva obra, sí que permeten recuperar-ne —valgui la paradoxa— la pedra fonamental. En el recull de poemes recitats i comentats per Foix *Més enllà dels preceptes* (sisè d'una col·lecció d'altíssim interès divulgatiu que aplega el fons fonogràfic de la

Fundació J. V. Foix en format llibre-CD), és ell mateix qui l'explica en llegir la «Lletra a Clara Subirós» i hi fa un apunt previ: el poeta no se serveix de la llengua per «distreure's o distreure els altres», «salvar-se», salvar la pròpia memòria, aturar el temps, alliberar l'inconscient per atacar la raó o vehicular un missatge ètic, ans al contrari, és ell qui està «en servitud envers la llengua i la col·lectivitat». Perquè invariablement l'una implica l'altra: tota societat té la seva base en la capacitat organitzativa de la llengua pròpia. D'aquesta en surten els pilars, els murs, la façana, els compartiments interns, la coberta (la comparança arquitectònica i urbanística de *Mots i maons, o a cascú el seu*, en efecte, no era gratuïta: «Ordenar pedres, maons, blocs de ciment, acers i vidres, és ensenyar el poeta d'ordenar els mots, les imatges i les idees»: «Quin plaer intel·lectual el d'ordenar, imaginativament, un edifici, una ciutat!»). I és en aquest sentit que tot poeta serveix la llengua comuna «per a expressar-se», a saber, parteix d'una organització del món establerta per segles de convivència social, l'actualitza imprimint-hi el segell del present mitjançant la individualitat pròpia i la retorna al permanent, «que és la vera tradició». Heus ací perquè en proses com una altra de les que recita Foix a *Més enllà dels preceptes* el poeta s'hi retrata en el gaudi de «parlar amb els homes d'ofici, entesos. Aquell qui creieu home comú, rústec i grosser, o un jaques apoquinat, en la seva feina és un savi exercit, teòric i especulatiu ensems, competent i iniciat. El seu vocabulari és abundant, i fresc com un gra de raïm, a l'alba. Us hi deliu i apreneu». Es va apropiant de diverses parcel·les de la llengua comuna formades per segles d'estratificació, de tradi-

ció, fet que equival a apropiar-se del món que habita una col·lectivitat, per dur a terme la tasca pròpia: no la dissolució d'aquell, sinó la unificació total dels seus elements diversos («manescals», «pescadors», «arquitectes», «barbers», «amants»...) en una llengua complexa i compartida, l'única cosa que pot integrar-los i eina específica del poeta —per això només ell pot realitzar aquesta tasca, per damunt del polític sempre partidista, el moralista sempre parcial, el gremi sempre interessat... El poeta «cerca la vera realitat, el suprerreal, *el real integrat*».

Així, les pedres marines que Foix recollia, ara retratades en una esplèndida edició, són qualificades de «poemes» precisament perquè expliciten la funció essencial de la llengua, la seva capacitat d'ordenar i donar sentit al món atorgant-li una forma: segons descripció del mateix poeta recollida a la introducció del volum (utilíssima per la informació donada, desencertada per acostar massa Foix al surrealisme, pel qual s'interessà però considerant-lo una «secta parisenca» feta de «follies de neòfit» de les quals no havia de trigar a curar-se: potser les pedres de Foix tenen arrels inspirades en l'objecte surrealista, però en cap cas «participen plenament de la creació de l'objecte surrealista» ni Foix les consideraria «veritables objectes surrealistes»), són objectes «treballats pels segles»; vent, aigua i acumulació de sediments generen una forma perduda en la immensitat de la natura que el poeta «isola» per atreure-hi l'atenció. Aleshores «quisvulla hi veurà allò que la vostra finor hi haurà vist». L'acció de descontextualització —i en algun cas de lleu manipulació— és, en sí mateixa, un procediment eminentment escultòric, visual (Foix

també qualificà les pedres d'«escultures visuals»); però, per contrast, quan la pedra du títols com «Victòria de Samotràcia» o «Cavallet», aquest ús tan simple dels mots n'evoca tota la sòlida força: mitjançant la visió personal, l'espectador donarà a la pedra la forma que el poeta li ha indicat amb aquells. Heus ací com la llengua manté una estreta relació amb el món material: partint d'aquest, la imaginació del poeta estableix una analogia que ordena la matèria als ulls de l'home i fins la substitueix pel seu equivalent immaterial, abstracte —la «pedra» desapareix sota la «Victòria de Samotràcia». Després de segles de formació, els poemes de pedra foixians funcionen com a centre gravitatori de milers de formes i discursos possibles, dels quals emergeixen solitàriament per ordenar-los i unificar-los. Un paral·lelisme amb el funcionament del poema en

aquells que no duen títol; una mostra explícita del funcionament de la llengua en els que en duen.

I és que l'únic que té de veritablement sòlid l'ésser humà, més que les pedres, són els poemes, la llengua; que la societat l'hagi expulsada del lloc fonamental que li correspon ja està tenint conseqüències nefastes. Si més no, hem d'esperar que els poetes continuïn confiant obertament —ni que t'igui amb els recels que fa al cas— en les infinites possibilitats d'allò que no diu *La Vanguardia*.

Jordi Marrugat

Universitat Autònoma de Barcelona

L'ESPILL

Núm. 26 Tardor 2007

PENSAR EN CATALÀ AVUI

UNA HISTÒRIA SINGULAR

PANORÀMIQUES (Història, Antropologia, Pensament econòmic, Ciència política, Ciència, Filosofia, Art i reflexió estètica, Prosa d'idees)

IDEES I PENSADORS

Amb articles i aportacions de

Josep E. Rubio, Xavier Sierra, Enric Pujol, Josepa Cucó, Francesc Roca, Joan Subirats, Ricard Guerrero, Llorenç Arguimbau, Aldana Cervera, Sílvia Gómez Soler, Mercè Rius, Martí Peran, Gerard Vilar, Guillem Calaforra, Daniel Gamper, Xavier Rubert de Ventós, Josep Ramoneda, Josep-Maria Terricabras, Ramon Folch, Montserrat Guibernau, Ernest Garcia, Miquel Barceló

«Una completa panoràmica del pensament català actual»

Publicacions de la Universitat de València - Arts Gràfiques 13 - 46010 València - Tel. 963 864 115 - c/e lespill@uv.es

L'ESPILL

REVISTA FUNDADA PER JOAN RUBIÓ

El difícil camí cap a la modernitat
Josep E. Rubio

Una realitat medicant
Xavier Sierra

Comença amb Xavier Rubert de Ventós
Mercè Rius

Què és la Il·lustració?
José Ramoneda

Filosofia com a defensa personal
José-Maria Terricabras

Sociologia i sostenibilitat
Ramon Folch

Immigració i identitat nacional
Montserrat Guibernau

La sociologia d'una frontera
Ernest Garcia

L'alta del tanatò
Miquel Barceló

Història
Enric Pujol

Antropologia
Josépa Cucó

Pensament econòmic
Francesc Roca

Ciència política
Joan Subirats

Clàssics
Ricard Guerrero, Llorenç Arguimbau, Aldana Cervera

Filosofia
Sílvia Gómez Soler, Mercè Rius

Art i reflexió estètica
Martí Peran, Gerard Vilar

Prosa d'idees
Guillem Calaforra

SEGONA ÈPOCA / NÚM. 26 TARDOR 2007

J. V. Foix. “Poemes de pedra”

Manuel Carbonell

I

Cal agrair als responsables de l'Aula Màrius Torres de la Universitat de Lleida l'encert d'haver organitzat l'exposició dels poemes visuals de J. V. Foix, sota el títol de *Poemes de pedra*, del 4 al 31 de desembre de 2006, i, encara més, d'haver-la feta accessible duradorament, en publicar-ne el catàleg, als que s'interessen per aquesta faceta de l'activitat poètica de Foix. Tant pel fet que s'hi recullen, en excel·lents fotografies, les peces “escollides” per Foix, que es conserven quasi totes, com per la presentació, precisa i lúcida, que en fa Joaquim Molas (l'interès del qual per aquests poemes visuals ve de lluny si es té en compte que n'havia recalcat la importància ja als primers cursos que impartí des de la càtedra de literatura catalana a la Universitat Autònoma de Barcelona), i per l'estudi, aclaridor i exhaustiu, amb què Ramon Salvo traça el marc historicocultural que les explica, aquest catàleg esdevé un punt de referència per als estudis foixians i l'element que acaba de completar la complexa obra de Foix.

Un altre mèrit d'aquest llibre és que proporciona l'ocasió per a endinsar-se en els fonaments ideològics que sostenen la poesia de Foix i que la lliguen amb les fibres conceptuais amb què es teixeix per a nosaltres l'estofa de la sensibilitat i del pensament. Ara bé, aquesta poesia es distingeix per reclamar precisament i explícitament una interpretació que transcendeixi els límits de l'anecdòtic i personal i que la insereixi en el debat de les qüestions fonamentals. Com intervenen, doncs, aquests "poemes de pedra" en el combat entorn de les bases ideològiques del nostre món? En tant que "pedres", però, és probable que l'únic que se'ns hi proposi sigui la força suggestiva amb què ens sorprèn una presència atzarosa qualsevol? Què hi fa, llavors, el qualificatiu de "poemes"? I, encara, la singularitat d'objectes no produïts per l'art del poeta, com la incorporen en el cos articulad dels seus productes? D'on sorgeixen, doncs, aquests "poemes de pedra"?

II

Més enllà de la contextualització historicogenètica, que és un dels requisits que ha de complir tota anàlisi dels fenòmens artístics, en aquests "poemes visuals" es planteja tant l'estatut de l'artista en general com la veritat de l'obra d'art contemporània. L'estatut de l'artista, perquè, en els poemes, la relació que aquest té amb l'obra en qüestió és radicalment nova. La veritat de l'obra d'art contemporània, perquè, tot i sostenir-se en el supòsit tradicional de bellesa, aquests "poemes" trasbalsen les bases generalment admeses d'això que es considera una obra d'art.

L'artista, d'ençà que es generalitza el model d'aquell que crea una obra d'unes qualitats tals que li atorguen una funció no ja merament útil sinó sobretot plaent, i això gràcies al fet que el seu creador domina la tècnica que fa possible que reïxi en la seva tasca creadora, ha mantingut una posició dominant absoluta sobre el producte de la seva art. El tòpic de la paternitat ha dirigit l'aproximació a l'obra i

ha supeditat a les seves condicions tota experiència que anés més enllà dels supòsits motrius del seu autor. És així que s'al·lega l'autor com a raó primera, i sovint última, de l'obra. Al mateix temps, l'artista s'ha convertit en el prototipus d'home lliure. És el model, ideal, d'home. És l'home que fa el que vol fer, per damunt de tot constrenyiment aliena a la seva persona o més enllà de tota pressió més o menys venal, que, en el cas de patir-la, és capaç d'aprofitar-se'n com a incentiu. Però es diu bé que si el profit, l'èxit i el prestigi el subjuguen, la seva obra se'n ressent i perilla d'abatre's en el fracàs.

✕ L'obra, doncs, remet sempre al *seu* autor i, en general, es té la convicció que hi remet quasi exclusivament, que en depèn de tal manera que, si no es coneixen les intencions que han guiat l'autor, les fites que s'ha proposat, només se la pot comprendre, i fruir, parcialment, si ja no és que se la malentén i que desplaui *tout court*. Però aquesta consideració de l'artista en tant que factor determinant de l'obra és fruit d'una evolució històrica de la idea d'home en general, i ara aquesta idea, com tothom sap, s'ha transformat en una de nova. I de retop l'artista mateix, la seva posició, ha canviat.

D'altra banda, l'obra d'art s'ha concebut tradicionalment en relació a la idea de bellesa. Però també aquesta idea ha variat substancialment al llarg de les èpoques. La bellesa originàriament, és a dir, hel·lènicament, o, més exactament, platònicament, s'associa al Bé i a la Bondat, i, com a tal, a l'Immutable, al Permanent. És bell allò que, per l'ordre amb què s'estructura una matèria, aquesta es percep en una forma acabada i alhora harmònica, i no pas inacabada ni caòtica, en una estructura no pas canviant, ans estable. En aquest sentit una cosa bella, precisament perquè és forma sensible, fa percebre sensualment, això és, corporalment, la perdurabilitat i la regularitat de l'esfera de les idees, que manté pura l'harmonia del cosmos, la seva perfecció, dins la qual harmonia l'home té assignat un lloc precís. El platonisme ha configurat Occident i l'ha orientat cap a l'altura que ocupa en la història de la humanitat. Ara, però, s'ha esfondrat.

Deixant de banda la complexitat de l'esfondrament de les bases ideològiques de la història occidental, esfondrament que encara dura,

l'obra de Foix en dona testimoni fent-se ressò de la crisi de l'artista i de la idea de bellesa. Quan comença a gestar-se aquesta obra, el sistema de valors "humanistes" s'ha desintegrat sota la pressió de les contradiccions de tota mena acumulades a la farga de la revolució industrial, tal com es manifesta en la brutalitat folla, però tecnològicament executada, de la Primera Guerra Mundial. L'home que entra així en l'escena de la història en substitució de l'home "humanista" no és pas un nou home, un home superior, sinó que és el "darrer home", per dir-ho en paraules de Nietzsche, que bé copsà la figura metafísica que es perfilava a l'horitzó del tombant del XIX i que, un segle més tard, va prenent cada vegada uns trets més nítids.

I, tanmateix, és una llei del coneixement que una aparició d'aquestes característiques es vegi de manera ambigua a causa de la manca de perspectiva que en comporta la immediatesa. En tot final, baldament sigui un final llarguíssim, hi ha en potència un nou començament, hi ha la possibilitat de realitzar els anhels i les esperances latents en l'etapa anterior. La sensació d'haver entrat en un estadi final suscita uns estats d'ànim impregnats també d'ambigüitat, vacil·lants, propis d'un temps en què l'equilibri emocional és una utopia arreu. Optimisme i pessimisme, entusiasme i inapetència, eufòria i prostració, més o menys alternants segons les conjuntures, mantenen en estat d'excitació permanent. *Sol, i de dol* és un exemple paradigmàtic d'aquest oscil·lar entre extrems. Com ho és també la diversitat d'avantguardes artístiques que, ara simultàniament ara successivament, dominen el panorama europeu de la primera meitat del segle XX. A la virulència de la situació general, a la mercantilització de l'art i a la manipulació interessada amb finalitats no pas públiques sinó privades a què és sotmès l'artista, les avantguardes, sobretot el dadaisme, hi responen violentament, destruint l'art mateix, empenyent els artistes a suïcidar-se com a tals.

Aquest és el marc en què s'inscriuen els primers llibres de Foix, especialment el principal, *Sol, i de dol*. Hem explicat, entre d'altres a *L'obra en vers de J. V. Foix* (Barcelona, Teide, 1991), que Foix reacciona a aquesta situació general reivindicant la circumstància particular que el determina com a poeta. Les avantguardes artísticoliteràries partei-

xen de la dada de fet de la consistència, percebuda com a empedreïda, de les diverses tradicions nacionals. En canvi, Foix, en tant que immers en la (no) tradició literària catalana, no pot oposar-se a aquesta perquè no existeix com a tal tradició, perquè, com explica als dos articles programàtics del 1929, recollits al volum quart de les *Obres completes* (Barcelona, Eds. 62, 1990), és inconsistent. Al mateix temps, però, té una clara intel·ligència de la raó relativa de les avantguardes. És d'aquesta posició ambivalent que la seva poesia n'obté la tensió i el tremp que la distingeixen.

En efecte, Foix s'adona que en el fons de molts dels problemes "rabiosament actuals" hi ha una problemàtica "serenament perenne". Per això a l'experimentalisme rupturista i revolucionari que s'arroga l'exclusiva de fer poesia "moderna", hi replica experimentant "l'eternitat de la poesia". És, per dir-ho així, la solució que dóna a la polèmica, que ja venia de molt lluny, entre clàssics i moderns, o, com diu ell mateix, clàssics i romàntics. S'adona, en tot cas, que el senyal distintiu de l'actualitat és haver revelat que els problemes s'han de plantejar radicalment, és a dir, essencialment. La perspectiva de la substància de la història li obre la percepció d'allò que és circumstancial i fútil en l'actualitat, ja que la mateixa progressió de l'esdevenir de la història s'ha encarregat d'escombrar i d'eliminar tot allò que no ha tingut conseqüències.

En relació amb l'origen dels seus "poemes de pedra", tanmateix, el que importa és veure que, al centre d'aquest conjunt de problemes, hi albira, com li plau de dir, la idea de creació, que se sol contemplar la majoria de vegades dins el perímetre del quefer artístic. L'artista en general ha estat erigit com el creador per antonomàsia. Però les avantguardes artístiques han arribat a crebantar aquesta posició de l'artista edificada des del Renaixement i consolidada amb el Romanticisme.

En realitat, Foix posa en evidència que en el fons de la diversitat de l'acció avantguardista hi ha un intent desesperat de salvar tant l'autonomia de l'artista com la singularitat de l'obra d'art. La societat moderna, en produir i reproduir industrialment les obres i en massificar els individus, exacerba l'ànsia d'individualitat i empeny fins

a l'exasperació la recerca paroxística d'originalitat, recerca que, astutament, Salvador Dalí anomenarà "mètode paranoicocrític". I, tanmateix, el parany a què condueix aquesta individualitat exacerbada és el que assenyala sovint Foix a *Sol, i de dol*, i que, al poema "El difícil encontre", d'*On he deixat les claus*, del juny de 1939, doncs, ara a més sota la pressió del resultat de la Guerra Civil, li fa exclamar:

Ets i no ets, i visc del propi engany,
Sóc i no sóc, i palpo inútil borra.

Tot plegat, però, es pot resumir en el que s'ha anomenat "crisi de la personalitat", per dir-ho amb les paraules d'aquell que dugué fins a l'extrem l'experiència d'aquest fenomen. Així i tot hi ha una altra dada que hi està violentament emparentada i que esdevé determinant per a l'actitud de l'artista contemporani: la reducció de la raó a racionalitat tecnològica, que introdueix la irracionalitat en les vides dels homes i que la hi palesa amb les guerres mundials. La pressió de totes aquestes forces anihiladores s'acumula en el cul-de-sac de l'antiart i esclata en el gest autodestructiu de Marcel Duchamp.

A aquest atzucac de l'antiart, Foix no playerà al·lusions i advertències. Per això només cal escoltar amb atenció el sonet 31.

Si llibertat està en coratge d'hom,
No vull, corfós, ni les mans de cristall
Per esguardar el pregon d'aquesta vall,
Iris ni llum que encisin el meu nom.

Ni els ulls carnals oberts a cap tocom
Sense molló, ni el cos colgat a un fall,
Ni el Signe Ocult al capvespre d'un call,
Ni el braç estès interrogant el com,

Ans el pit fort, i el braç; i el glavi nu,

El cor encès, el seu ritme segur,

El pas ardit vers l'horitzó novell.

I entre espers folls, abatre en mi el volpell;

I en camp obert i en el combat més dur,

Les hosts d'escarcellers del Tot i l'U.

Enmig del joc d'oposicions entre els pols ("tocom") positius [amb molló] i negatius ("sense molló") que desplega el poema, sobresurt el rebuig rotund del "call" i de tots els seus perdedors components, "Signe Ocult" i "capvespre", rebuig ja preparat pel reforç paronomàsticament invers de "vall". La llibertat postulada aquí requereix el coratge de rebutjar aquest univers claustrofòbic. Li cal, així, trobar una sortida fora de l'atzucac de la negació de tots els valors que havien donat validesa i sentit al quefer artístic. I la troba precisament aprofitant reactivament l'escapatòria que els surrealistes busquen en l'elemental de l'inconscient, o, més exactament, del subconscient. Hi troba l'impuls per a sortir del "call" i per a atènyer una nova terra ferma per a la dinàmica artística, una terra en què sigui possible fundar de soca-rel la realitat de la bellesa.

Ara bé, per a tots aquests canvis ha calgut que s'hagi produït una mutació en l'essència del temps. El mode suprem en què es fa avinent la temporalitat ja no és el de la durada, sinó el de l'instant. Foix, precisament, el situa al centre de la seva poesia i, per això, reapareix reiteradament a *Sol, i de dol* i als altres llibres de poemes. No és pas per casualitat, doncs, que al centre mateix del primer bloc dels quatre en què es distribueixen les sis parts de *Sol, i de dol*, al medial sonet 18, declari:

Del bell concret faig el meu càlid joc

A cada instant, i en els segles em moc

Lent, com el roc davant la mar obscura.

El poeta, situat ara en la nova essència del temps, la de l'instant, enfront de l'anterior, la de la durada, esdevé no pas l'agent "industrial" que torna "obscena" la bellesa (*Sol, i de dol*, 51), sinó el lloc en què s'esdevé el descobriment inesperat, i esglaiador (Rilke, primera elegia de Duino), de l'analogia formal en tant que revelació de la meravella de la presència de l'insòlit enmig del sòlit. Però això és el que, d'alguna manera, han fet els homes de tots els indrets i de tots els temps quan han omplert l'espai habitat amb noms al·lusius. És així que també el firmament, en tant que l'altre hemisferi del món, ha estat poblat de formes intel·ligibles i comunes, com ara l'estrella d'en Perris.

Foix, en muntar sobre una peanya una pedra del cap de Creus o una morca marina, desmunta "el Signe" ocult al "call" crepuscular de les avantguardes, aconsegueix el salt cap a fora de l'atzucac nihilista de Duchamp i dels seus hereus i es desprèn del llast d'individualisme que hi ha conduït. Restitueix, així, a la pura presència de la cosa, de la *res*, la força que la lliga per afinitat formal i identitat material amb tota cosa que, com sigui, és present, i, com a pura presència, la preserva en l'esfera del possible. Fent això, torna al simulacre l'alt lloc (la Imatge!, del darrer sonet de *Sol, i de dol*) que ocupà a l'inici del temps de l'home i fressa el camí quasi inaparent, però calltallant, que obre el "vall ventós, entre fòssils i nacres," on ell mateix, i tota cosa, es multiplica "en dòcils simulacres" ("El difícil encontre", d'*On he deixat les claus...*). El camí que, del darrer sonet de *Sol, i de dol*, duu al lloc "on rocs i munts aparenten imatges", al lloc d'on sorgeixen els *Poemes de pedra*.

III

Molas situa, per pròpia experiència, l'activitat seleccionadora de Foix pels volts dels anys cinquanta. Del seu dietari, Molas en recull l'observació que, durant una excursió amb la barca de Foix, van anar "entre les dues llums del crepuscle, a una petita cala deserta, plena de

pedres de totes les formes i de tots els negres possibles”, i que li va dir: “Si sabeu buscar, trobareu les formes que voldreu.” Discretament, Molas estableix una distància entre ell mateix i l’artista en tant que aquest “sap buscar”, és a dir, que es deixa portar per “la imaginació”. Per això explica que els “poemes de pedra” “són un joc d’imaginació a tres bandes”: la de la “natura”, la del “poeta” i la del “lector”. Al centre d’aquest joc, és clar, hi ha de posar l’acte del poeta d’aïllar una cosa merament present i, així, donar-li un sentit, és a dir, proposar-la a la xarxa de relacions que tracen els camins possibles per a l’experiència viscuda i exposar-la-hi.

Ara bé, això el poeta només ho pot fer si aquesta cosa té les qualitats formals que permeten comparar-la amb una altra amb la qual comparteix una afinitat analogicoformal. La imaginació que esmenta Joaquim Molas té per base l’analogia formal, la força de la imatge. Una imatge, però, en la confecció de la qual l’artista no hi ha intervingut. S’ha limitat a descobrir-la com a simulacre, sigui el d’un “mussol” (Poema de pedra número 9), d’unes “flames” (núm. 13), d’un “vaixell del Nil” (núm. 1), o d’una “parella dansant” (núm. 8).

El simulacre és la base i la condició del meravellós, un dels atributs de la bellesa, i el meravellós, o la recerca del meravellós, és un dels “aspectes essencials” de l’obra de Foix, com assenyala Ramon Salvo. Aquest, que comença explicant la primera exposició que es féu dels *Poemes de pedra* el 1961, retrocedeix fins a l’origen material d’aquests “poemes”, això és, el descobriment per Foix del paisatge del cap de Creus el 1924. “El cap de Creus és per a ell la descoberta de la terra i del mar en estat natural; la descoberta de tot un univers geològic que traslladarà a la seva obra. I és de l’univers del cap de Creus d’on emergeixen els seus *poemes de pedra*, les seves *escultures visuals*.”

Tanmateix, fins i tot el més mínim descobriment requereix una direcció de la mirada que només s’ha adquirit per sensibilitat a una acció donada, a un impuls extern. En el cas de la mirada de Foix, la força que li ha fet veure “l’univers del cap de Creus” és el surrealisme. Explicant les propostes de Breton i el ressò, limitat, que tenen a

Catalunya, Salvo exposa el punt de vista de Foix sobre els objectes surrealistes, concretament en relació als de Joan Miró i de Salvador Dalí. Enfront dels productes del “pessebrisme astral” mironià, “on hi ha, malgrat de llurs constructors, *art, hi ha rectificació*”, i de “l’infantilisme dels objectes cecs” dalinians, “els veritables objectes superrealistes són aquells que es donen en estat de Natura”, que “no són art sinó document”.

Molt precisament, Salvo sintetitza la proposta crítica de Foix en aquesta definició. Els veritables objectes surrealistes “no calia crear-los” perquè ja “existien, només calia descobrir-los”. El poeta és un “investigador”, dirà Foix, no algú que crea una cosa o que la manipula i que, així, hi imprimeix el seu caràcter personal, la seva individualitat. Fins i tot, en franca oposició a Breton, “oposa els objectes reals als objectes somiats; l’intel·lecte al desig”.

Amb els *Poemes de pedra*, posant nom a simulacres de figures (Vai-xell del Nil, Victòria de Samotràcia, ¿Serp?, Drac, Os petrificat, Parella dansant, Mussol, Banyista ajagut a les roques, Cavallet, Peix o monstre marí, Trofeu de pedra), de testes (Abstracte, Rostre petrificat, Àrab, Home de Cromanyó, Cap de felí) o de paisatges (Sagrada Família, Algues, Flames, Roca foradada), o, com les morques marines, exposant-los innominats, oberts “a la finor” de “quisvulla” que els contempli, si és que té l’habilitat de l’artista, Foix intervé en el combat entorn de les qüestions fonamentals posant-se de la part de l’antinihilisme i de l’antidesesperança. Sovint amb l’humor que compensa el dolor d’ésser al món. Sempre, però, amb el coratge de dir l’alegria d’ésser U en el Tot.