

EL FIL D'ARIADNA

# Sobre l'art de perdre's

Una guia per vagarejar  
en cos i esperit

Rebecca Solnit

Traducció de Josep Alemany



«Una captivadora barreja de memòries personals, especulacions filosòfiques, coneixements sobre la natura, història cultural i crítica d'art. Un llibre que us permetrà passejar per rutes de pensament estranyament fructíferes.» — *Los Angeles Times*

«Un recull totalment sublim.» — *Brainpickings.org*

«El llibre més personal d'aquesta escriptora indispensable.»  
— *San Francisco Chronicle*

«Cadascun dels assajos acaba teixit a la resta per un fil continu: la idea de perdre's en un sentit espacial, mental o espiritual per tal de transcendir.» — *20 minutos*

«Perdre's és més que aïllar-se en algun punt geogràfic, implica també alliberar-se de les rutines i escapar del productivisme.»  
— Antonio Ortí, *La Vanguardia*

«El que ens aporten aquestes pàgines és tant la materialitat d'estar perdut com el sentit espiritual inherent a endinsar-se en allò desconegut. Una porta oberta a les grans qüestions existencials.» — Bernabé Sarabia, *El Cultural*

«Solnit recorda els avantatges de sortir-se del camí traçat i passejar per territoris que no apareixen als mapes, tant en sentit literal com figurat. [...] Descriu el fet de perdre's com un gest polític, ja que permet desenvolupar la independència, l'instint de supervivència, el sentit de l'orientació i el potencial de la imaginació.» — Álex Vicente, *El País*



# **SOBRE L'ART DE PERDRE'S**

EL FIL D'ARIADNA  
**118**

Amb el suport de



Generalitat de Catalunya  
**Departament de Cultura**

Títol original:  
*A Field Guide to Getting Lost*

© 2005 Rebecca Solnit

© 2020 Josep Alemany Castells, per la traducció

© Martin-dm, per la imatge de portada

© 9 Grup Editorial, per l'edició

Angle Editorial

c. Mallorca, 314, 1r 2a B · 08037 Barcelona

T. 93 363 08 23

[www.angleeditorial.com](http://www.angleeditorial.com)

[angle@angleeditorial.com](mailto:angle@angleeditorial.com)

Disseny de col·lecció: J. Mauricio Restrepo

Primera edició: octubre de 2020

ISBN: 978-84-18197-25-3

DL B 18044-2020

Imprès a Romanyà Valls, SA

No és permesa la reproducció total o parcial d'aquest llibre,  
ni la incorporació a un sistema informàtic, ni la transmissió  
en cap forma ni per cap mitjà,  
sigui electrònic, mecànic, per fotocòpia, per gravació o altres mètodes,  
sense el permís previ i per escrit dels titulars del copyright.

Rebecca Solnit

# **SOBRE L'ART DE PERDRE'S**

**Una guia per vagarejar  
en cos i esperit**

Traducció de Josep Alemany

 Angle Editorial

# Índex

La porta oberta	9
<i>El blau de la distància</i>	33
Garlandes de margaridoies	47
<i>El blau de la distància</i>	65
Punk entre ruïnes	85
<i>El blau de la distància</i>	109
Dues puntes de fletxa	125
<i>El blau de la distància</i>	151
Una casa i la seva història	173
Fonts	203

## *El blau de la distància*

Quan penso en l'artista Yves Klein, penso en els personatges d'una o dues generacions anteriors que van adoptar actituds agosarades sense recular mai i que van desaparèixer. Penso en el boxador i poeta dadaïsta Arthur Cravan, que el 1918 va sortir de Mèxic per reunir-se amb la seva nova esposa però que ningú no va tornar a veure mai més. En Everett Ruess, el bohemí que hauria pogut arribar a ser un artista o un escriptor si no hagués desaparegut als congostos de Utah quan tenia vint anys, el 1934, deixant al darrere la signatura final esculpida a la pedra: «Nemo», és a dir, ningú. En l'aviadora Amelia Earhart, que el 1937 va desaparèixer sobre el Pacífic. En el pilot Antoine de Saint-Exupéry, que va escriure uns quants llibres en una prosa lapidària abans que el seu avió desaparegués el 1944 a la Mediterrània. A tots ells els empenyia el desig de ser presents al món i, alhora, el desig d'arribar al més lluny possible, que era el desig de desaparèixer-ne. En l'ambició hi havia el desig de refer el món tal com hauria de ser, però en les desaparicions hi havia el desig de viure com si el món ja s'hagués refet, de transformar-se un mateix en un heroi que desaparegués no sols al cel, al mar o al desert, sinó en una concepció del jo, en una llegenda o als cims de les possibilitats.

A Klein, que tenia ambicions colossals i una forta tirada al misticisme, que als vint anys va declarar que havia posat la seva signatura al cel perquè era la seva obra d'art, que estava obsessionat amb el fet de volar, amb la levitació i amb la immaterialitat, com també amb el cel i el color blau que el representava, li encantava la llegenda del sant Greal, una altra història de desaparició, ja que els cavallers a la percaça del sant Greal que són tan purs que poden entrar en la seva presència no tornen mai. En canvi, els pecadors, els imperfectes, els que han experimentat una transformació incompleta tornen i narren la història. Yves Klein va néixer el 1928 al sud de França, de pares artistes, però la burgesa de la família, la seva tieta Rose, va contribuir més a educar-lo que no pas aquella parella de pintors sense diners ni estabilitat, i també va finançar moltes iniciatives seves. Quan encara era un infant, la seva tieta i la mare d'aquesta el van posar sota la protecció de santa Rita de Càssia, la patrona de les causes perdudes, i el mateix Klein, que va aconseguir conciliar ser un artista d'avantguarda i un místic medieval, va fer quatre pelegrinatges al santuari de la santa a Itàlia, un cop adult. O, si més no, un cop complerts prou anys per ser considerat un home, ja que, segons sembla, en alguns aspectes no va deixar mai de ser un nen: consentit, cregut, impacient amb les restriccions, però també alegre, generós, bromista i imaginatiu.

Les dues influències principals en la seva vida les va rebre l'any que en va fer dinou. Una va ser la *Cosmogonia* de Max Heindel, la Bíblia de l'Orde de la Rosa-Creu, que va llegir moltes vegades al llarg de la dècada següent. Durant els tres o quatre anys següents, Klein va rebre lliçons setmanals



per correu de la Fraternitat de la Rosa-Creu d'Oceanside, Califòrnia. A causa del caos de la guerra i de les seves vides itinerants, els pares li havien permès deixar el col·legi molt aviat, i la fascinació de Klein per un sol llibre és pròpia de la mentalitat estreta de les persones poc cultes, que poden quedar profundament impressionades per una sola font, per una sola versió. La Rosa-Creu, una secta mística cristiana amb arrels medievals, descrivia el món amb conceptes utòpics i alquímics. La forma i la matèria, segons Heindel, eren limitacions i obstacles a la llibertat i la unitat de l'esperit pur, i Klein va fer un art que encarnava l'absència de forma i la immaterialitat. En el primer any dedicat a l'estudi de la filosofia rosa-creu, junt amb els seus amics Claude Pascal i Armand Fernandez (que es va fer famós com a artista amb el nom d'Arman), tots tres joves van decidir fer una vida ascètica de meditació, dejú i alimentació vegetariana, encara que també escoltavien jazz, ballaven els estils moguts de moda (en una foto es veu Klein, amb cara de nen, gronxant una noia sobre les seves espatlles) i de tant en tant infringien els vots de castedat. Un dia, es van repartir el món entre els tres: segons una versió, a Arman li van pertocar els animals, a Pascal el regne de les plantes, i Klein va reclamar el cel. Amb la imaginació havia viatjat fins a la zona més llunyana del cel, «on no hi havia ocells, ni avions ni núvols, tan sols Espai pur i irreductible», escriu el crític d'art Thomas McEvilley, i hi havia posat la seva signatura. La seva ambició no tenia límits.

L'altra influència cabdal va ser el judo, que va començar a practicar el mateix any. Hi tenia un talent especial, ja que la forma com les arts marcialsi asiàtiques ensenyen discipli-

na mística i tècniques de lluita s'adeia amb el seu tarannà. Potser també estava fascinat per la manera com els judokes aprenen a volar per l'aire i caure a terra sense fer-se mal i a desplaçar els altres de la mateixa forma. Durant anys va considerar el judo l'activitat on podria excel·lir per damunt de tothom, i somiava travessar l'Àsia a cavall per anar al Japó a estudiar aquella art marcial. Va passar tres mesos a Irlanda aprenent a anar a cavall i familiaritzant-se amb aquests animals, però al final va viatjar al Japó amb un vaixell, pagant la seva tieta. S'hi va estar quinze mesos, també finançat per la tieta Rose, i encara que havia començat a pintar petits quadres monocromàtics i havia exposat la seva obra, com també la dels seus pares, es va anar concentrant cada vegada més en el judo. Volia arribar a ser cinturó negre quart dan (un nivell que pocs judokes havien assolit a Europa), guanyar el campionat europeu i manar a la federació francesa de judo. Es va entrenar de valent i va reforçar la seva energia amb amfetamines, que encara eren legals al Japó i a França, i sembla que aquest fàrmac va formar part de la seva personalitat durant la resta de la seva vida: neguitós, enèrgic, insomne, prolífic, imprevisible i megalòman. A còpia de talent, esforços enormes i una mica de manipulació, va aconseguir el títol de cinturó negre quart dan i va agafar el vaixell de tornada a França, on les seves ambicions no van donar el fruit que esperava (i aquesta és l'última accepció de perdre: perdre una competició, com quan es diu que els Giants han perdut la Sèrie Mundial de beisbol). I així va començar la seva carrera artística.

La va començar, en certa manera, des del cim. Per a les obres que feia, no havia de menester gaire traça tècnica,

sinó una comprensió profunda de les idees i del món de l'art, cosa que ja posseïa. La filosofia rosa-creu ensenyava una doctrina del color, i, per començar a fer els seus quadres monocromàtics, Klein va adaptar la idea d'àmbits purs de color i del color com un àmbit espiritual. Al principi va fer servir tant el taronja com el blau per pintar les teles i en acabat es va decidir per la trinitat de pa d'or, rosa pujat i blau intens, però va ser el blau el color que l'havia d'obsessionar i definir, el blau de la majoria de les seves obres pintades. El blau és el color que representa l'esperit, el cel i l'aigua, la immaterialitat i la llunyania; per tant, per més tàctil que sigui i per més proper que estigui, sempre evoca distància i incorporeïtat. El 1957 feia servir únicament aquest color, un pigment ultramarí pur barrejat amb una resina sintètica que, a diferència de la majoria dels diluents emprats en pintura, no esmorteïa la intensitat vibrant i profunda del color.

Va patentar aquesta fórmula amb el nom d'IKB (International Klein Blue). Va admetre i celebrar la monomania amb centenars de quadres del mateix color. Va compondre, doncs, una simfonia consistent en una nota i va explicar la paràbola d'un flautista que durant anys va tocar una sola nota, però la nota adient, la nota bonica, la nota que revelava els misteris. «Amb aquest blau —escriu un crític—, Klein per fi es va veure amb cor de donar expressió artística a la seva concepció de la vida com un àmbit autònom amb dos pols: la distància infinita i la presència immediata.» Va declarar que les seves obres blaves anunciaven l'inici de *l'époque bleue*, l'Era Blava, i la seva primera exposició, a Milà, el 1957, portava aquest títol. Presentava onze quadres blaus, sense cap tret particular, tots de la mateixa mida, cadascun

amb un preu diferent, així les obres funcionaven a l'àmbit empiri de les idees i com un element subversiu en el món del comerç. Quan la mateixa exposició es va fer a París, van deixar anar, al cel vespertí de la ciutat, mil i un globus blaus.

Els quadres blaus eren objectes que es podien crear i vendre i, alhora, finestres que donaven als àmbits sense fronteres de l'esperit. Hi havia, però, formes més directes per accedir-hi. Per a la segona exposició a París, *Le Vide* [El buit], va treure tot el que hi havia a la petita galeria i la va netejar a fons. Després de la primera visita al santuari de Santa Rita («Em sembla que aquesta exposició del Buit és bastant perillosa»), va pintar en dos dies tota la galeria de blanc mentre amb la ment invocava forces immaterials, que va descriure com «un estat pictòric tangible dins dels límits d'una galeria d'art. En altres paraules, la creació d'un ambient, d'un clima pictòric autèntic i, per tant, invisible. Aquest estat pictòric invisible dins l'espai de la galeria hauria de ser-hi tan present i estar dotat de tanta vida autònoma que seria literalment el que fins ara s'ha considerat la millor definició general de la pintura: “resplendor”». Hi van assistir dues o tres mil persones. A l'entrada hi havia agents de la guàrdia republicana, que normalment s'encarregaven de protegir els alts dignataris; en vista de l'afluència de públic, hi van acudir la policia i els bombers. L'exposició va ser un èxit sensacional, però la qüestió de saber què pensaven els visitants que veien a la galeria buida és, encara avui, una incògnita. Albert Camus va escriure al llibre de visites: «Amb el buit, plens poders», fent un joc de paraules amb la buidor i la plenitud. Tots els qui van beure els còctels amb colorant blau que es van servir a *Le Vide* van estar pixant blau durant uns quants dies.



En aquella exposició, Klein va vendre dos quadres immaterials i més tard va crear una transacció formal per vendre l'accés a la part immaterial: el preu d'una *Zona de sensibilitat pictòrica immaterial* es va pagar amb or, i Klein en llençava tot seguit la meitat a un riu, al mar «o a un lloc de la natura d'on ningú no pogués recuperar l'or», a fi de tornar-lo a la vida. Per tal de completar el ritual de desaparició i desempallegament, els compradors tenien l'obligació de cremar el rebut on hi havia escrit el nom de l'artista i tots els detalls de l'adquisició; un cop enllestits tots els tràmits, doncs, al comprador no li quedava res de res. Klein en va vendre unes quantes, de *Zones*. La seva obra es va anticipar a moltes idees i gestos de moviments artístics que encara no havien nascut, com ara l'art conceptual, el minimalisme, la *performance* i el moviment Fluxus. El seu *Salt cap al buit* del 1960, en certa manera la culminació de tot el seu treball, va ser en molts aspectes la seva obra més representativa, ja que combinava el gest més sublim de la transcendència amb l'entremaliadura, l'acrobàcia i l'autopromoció.

Una làmina de l'atles de Waldseemüller del 1513 presenta, d'una forma fàcil de reconèixer, l'Atlàntic central, Espanya i la protuberància de la costa occidental de l'Àfrica, però la zona superior dreta de l'Amèrica del Sud no és més que la línia de la costa plena de noms minúsculs i desembocadures de rius i, on avui és Veneçuela i el Brasil, i escrit amb traços més gruixuts, hi podem llegir «Terra Incognita», territori desconegut. Era una frase habitual als mapes antics —fins i tot un atlas que tinc del 1900 assenyalava una part de



l'Amazones com a «inexplorada»— i avui dia la veiem ben poques vegades. Entre els mots hi ha silenci; al voltant de la tinta, espais en blanc; darrere la informació dels mapes hi ha el que no s'hi ha inclòs, les dades no cartografiades i les que és impossible cartografiar. Qualsevol mapa d'una localitat o d'un estat que reflecteixi amb un gran luxe de detalls els grups ètnics, el nivell educatiu, els conreus principals i el percentatge de població estrangera palesa que els llocs es poden cartografiar d'infinites maneres i que els mapes són d'allò més selectius. Cada mes apareix un mapa nou de Las Vegas perquè és una ciutat que creix tan de pressa que els missatgers i els repartidors han de menester informació constantment actualitzada dels carrers. Això, d'altra banda, demostra que els mapes no poden coincidir del tot amb el que representen, que fins i tot un mapa tan exacte que inclogués les fulles d'herba deixaria de ser-ho quan hi pasturés un animal o algú la trepitgés. És impossible cartografiar el Gran Llac Salat amb un mínim d'exactitud, perquè és situat en una conca poc profunda i sense drenatge: el més petit canvi en el nivell de l'aigua origina un canvi que afecta tota la línia de la costa del llac.

Jorge Luis Borges ha escrit una paràbola sobre uns cartògrafs que per fi aconsegueixen crear un mapa a escala 1:1 que incloïa la major part d'un imperi sense nom. Ni tan sols amb una escala 1:1 aquest mapa bidimensional podia reflectir totes les capes de les característiques d'un lloc, les seves nombroses versions. Així, el mapa de les llengües parlades i el mapa dels tipus de terreny examinen la mateixa zona amb criteris diferents, igual que la doctrina freudiana i el xamanisme descriuen la mateixa psique amb criteris diferents.

Cap representació no és completa. Borges ha escrit un altre conte, no tan conegut, en què un poeta descriu l'immens i envitricollat palau de l'emperador amb tanta exactitud que l'emperador es posa fet una fera i l'acusa de lladre. En una altra versió, el palau desapareix en ser substituït pel poema. El poema que descriu el palau n'és el mapa perfecte, el mapa que és el territori, i el conte en recorda un altre, més antic, sobre un pintor presoner que, seguint les ordres de l'emperador de la Xina, va pintar un paisatge tan meravellós que es va poder escapar ficant-s'hi ben endins. Aquestes paràboles ens diuen que la representació sempre és parcial, si no, no seria pas una representació, sinó un doble inquietant. I els espais definits com a *terra incognita* als mapes ens diuen que el coneixement també és una illa envoltada pels oceans del que no sabem. Signifiquen que els cartògrafs sabien que no sabien, i la consciència de la ignorància no és ben bé ignorància; és la consciència dels límits del coneixement.

El cartògraf del segle XVIII Jean-Baptiste Bourguignon d'Anville va declarar: «Destruir idees falses, encara que no es vagi més enllà, és una de les maneres de fer progressar el coneixement». Reconèixer l'existència de l'inconegut forma part del coneixement, i l'inconegut és visible com a *terra incognita*, però invisible com a selecció: el mapa que mostra els terrenys agrícoles i les ciutats principals no mostra les falles sísmiques ni els aqüífers, i al revés. Uns cent cinquanta anys després de Crist, un romà que es deia Crates va construir un globus terraqüi basant-se en la teoria que la terra tenia quatre continents: un de conegut i tres de desconeguts. Al voltant de la mateixa època, Ptolemeu va dibuixar el mapa que durant mil cinc-cents anys va ser el punt



de referència habitual sobre la geografia del món. Segons un historiador de la cartografia, «Ptolemeu va abandonar la concepció del món habitat que tenien els grecs. Va descartar la idea d'un món envoltat d'aigua (en el sentit restringit emprat per Homer), d'un *oceanus* circumdant i bastant proper. En canvi, va reconèixer la possibilitat i la probabilitat d'una Terra Incognita més enllà dels límits de les línies arbitràries de les fronteres. En altres paraules, va deixar la qüestió oberta a futures investigacions». Abans de Crates i Ptolemeu, els mapes dibuixaven el món conegut envoltat d'aigua, i la complaença que devia comportar la idea d'un sol territori encerclat devia ser l'equivalent de la nostra petulància, ara que és tan improbable que als mapes hi trobem l'expressió «Terra Incognita».

Al mapa del continent americà de Sebastiano Caboto, del 1544, hi apareix dibuixada tota l'Amèrica del Sud, com també l'Amèrica Central i la costa est de l'Amèrica del Nord. És un mapa preciós, a l'estil de l'època: figures humanes de pell fosca i tan altes com províncies caminen pel subcontinent del sud, un parell d'ossos blancs molt més grossos que Cuba i Haití caminen pel subcontinent del nord, cap a l'oest, i masses compactes d'herbes, que farien semblar petites les serralades, puntegen grans extensions de terra. La costa oest, però, comença a dissoldre's on comença Califòrnia. Més enllà de la Baixa Califòrnia, la línia s'atura de cop —com si allà el món encara estigués per fer, com si allò no fos ni terra ni mar, com si el Creador no hagués acabat aquella part de la terra, com si allà la solidesa i la certesa es dissolguessin alhora—, i l'expressió «Terra Incognita» s'estén per aquell espai sense marques. En un mapa de





Gastaldi, confeccionat dos anys més tard, l'Àsia encaixa com la peça d'un trencaclosques en l'espai en blanc de l'oest de l'Amèrica del Nord, sembla que es pugui anar caminant tranquil·lament del Tibet a Nevada (que al mapa no rep cap nom ni cap indicació) sense desviar-se cap al nord. Tot de formes estranyes i indefinides, semblants a erugues o núvols, clapegen el continent, i al darrer límit de la terra rodona s'hi esvaeixen més núvols. El Pacífic correctament dibuixat apareixerà en mapes posteriors, però els cartògrafs a vegades hi col·loquen una mítica illa de Java, molt més grossa que l'illa que acabarà dient-se així. El Brasil, l'Amazones i Califòrnia també són llocs reals que han pres el nom de llocs imaginaris. En aquest Pacífic, Califòrnia va ser durant molt de temps una illa enorme situada davant la costa oest de l'Amèrica del Nord. La costa nord-oest d'aquest continent no apareixia mai als mapes, va ser un dels darrers espais de *terra incognita* per als europeus que van cartografiar el món.

Imaginar-se que un sap, omplir l'inconegut amb projeccions és molt diferent de saber que un no sap, i els mapes antics reflecteixen les dues mentalitats, els paradisos terrenals i les *terrae incognitae*, la desconeguda costa nord-oest i la imaginària illa de Califòrnia (la seva costa oest, però, presentava alguns detalls i noms exactes). Quan algú no es presenta a un lloc, els qui l'esperen a vegades es posen a explicar històries sobre el que li ha pogut passar i s'acaben mig creient la versió de la deserció, el segrest o l'accident. Preocupar-se és una manera de fingir que sabem o controlem allò que se'ns escapa, i em sorprèn, en el meu comportament i tot, fins a quin punt preferim empescar-nos hipòtesis desastroses en comptes d'afrontar l'inconegut.

En la Grècia antiga, Heròdot va parlar dels atarants del desert de l'Àfrica, una tribu que vivia sense noms personals, sense menjar carn i sense somiar, i va relatar que a la part més oriental de Líbia (en aquella època, del nord-oest de l'Àfrica en deien Líbia), s'hi podien veure «els cinocèfals i els acèfals, que tenen els ulls al pit, almenys segons conten els libis, i els homes salvatges i les dones salvatges, i moltes altres feres, no imaginàries».<sup>11</sup> Uns quants segles més tard, al segle III després de Crist, segons Solí, a l'Àsia hi havia homes amb peüngles de cavall i el cos cobert d'orelles en comptes de roba; a Germània, ocells que emetien llum; i a l'Àfrica, hienes amb ombres que robaven els lladrucs als gossos. Fins i tot el 1570, Abraham Ortelius va confeccionar un mapamundi on no faltava un sensacional continent imaginari, Terra Australis, amb el Riu de les Illes, la Terra de les Cotorres i altres peculiaritats totalment inventades. La creença en la Terra Australis va durar fins que hi va posar fi la segona expedició del capità Cook, la dels anys 1772-1775, igual que, després de la seva travessia final, es van esvaïr les esperances quimèriques del Pas del Nord-oest. (Aquest potser esdevindrà realitat a causa de l'escalfament global.)

Fins ben avançat el segle XIX, es van buscar llocs inventats per la imaginació i el desig. Ja s'havia descobert que la màgica Cíbola, nom que apareix al nord de Nou Mèxic als mapes antics, no era sinó Kansas, i que el Paradís no era situat a l'Amèrica Central, com s'havia pensat Colom després d'admetre que la topografia on havia anat a parar no era l'Àsia.

---

11. Heròdot, *Història*, IV, traducció de Joaquim Gestí, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2007, p. 117-118.

Ara bé, encara a la dècada de 1840 John C. Fremont va proclamar que buscava el riu Buenaventura, que sortia del Gran Llac Salat i desembocava al Pacífic. Durant molt de temps es va buscar una via navegable que travessés el continent —o, en el cas de la persistent fantasia del Pas del Nord-oest, que el voregés pel nord— i a l'últim s'hi va renunciar, sí, però a contracor. Els integrants de l'expedició de Donner hi van perdre la vida en part per culpa de la descripció errònia d'una dreuera que travessava les grans extensions de terreny salí de l'oest de Utah, a la zona inexplorada que durant molt de temps se'n va dir el Gran Desert Americà. La part central del sud de Nevada, que no es va explorar ni cartografiar fins molt temps després, va ser una de les últimes zones dels quaranta-vuit estats contigus a omplir-se de topògrafs. I, encara al principi del segle xx, als mapes era un espai en blanc, cosa ben estranya, ja que el 1900 a l'estat hi proliferaven pobles minaires que avui dia no existeixen: Manse, Montgomery i Midas, Belleville, Reveille i Candelaria. Més endavant, quan una gran extensió de terreny de la mida de Gal·les es va destinar a la base aèria Nellis, que allotjava el Centre de Proves de Nevada —on durant dècades es va fer detonar un miler de bombes nuclears, com petits sols incendiaris—, els mapes civils deixaven sovint la zona en blanc, com si s'hagués tornat territori desconegut.

El darrer mapa que presentava Califòrnia com una illa segurament es va dibuixar després dels viatges del capità Cook, encara que llavors ja s'havia descartat la teoria que la mar de Cortés s'estenia cap al nord fins a ajuntar-se amb el Pacífic, en comptes de ser l'estret que s'acaba quan la Baixa Califòrnia de Mèxic esdevé l'Alta Califòrnia dels

Estats Units. És ben estrany mirar els antics mapamundis i veure-hi representada com una illa i un buit la part del continent on vaig néixer: al mapa de Nicholas d'Abbeville del 1650, Califòrnia és una illa situada davant una costa que no acaba de ser ni terra ni aigua. El mapa d'Henricus Seile del 1652 ombrreja una part més gran de la costa nord-oest, però no gosa dibuixar la línia nítida de la certesa. «Terra Borealis Incognita», diuen unes lletres molt grosses escrites sobre un territori immens. Fins i tot el mapa que Pere Font va confeccionar, el 1777, de la badia de San Francisco i dels seus encontorns deixa en blanc la zona de l'interior situada al nord de l'estret de Golden Gate (com Fremont el va anomenar). Això converteix en *terra incognita* el territori de la meva infantesa.

Durant la preparació de la recent guerra contra l'Iraq —els dos gran rius centrals d'aquest país són el més semblant que hi ha, a la terra, al paradís de la Bíblia, d'on surten quatre rius—, un dels voltors partidaris de bombardejar els civils de Bagdad va dir: «Hi ha el conegut conegut: les coses que sabem que sabem. També sabem que hi ha el desconegut conegut. És a dir, sabem que hi ha coses que no sabem. Però encara hi ha el desconegut desconegut, les coses que no sabem que no sabem». La tercera categoria va resultar decisiva en els espasmes i els desastres de la guerra. El filòsof Slavoj Žižek va afegir que s'havia deixat la quarta categoria, «el conegut desconegut», coses que no sabem que sabem, que són precisament l'inconscient freudià, “el coneixement que no es coneix a si mateix”, com deia Lacan», i va afegir que «els veritables perills consisteixen en les creences i les suposicions que neguem tenir i en els mètodes obscurs que

vingim no conèixer». Els espais definits com a *terra incognita* als mapes ens diuen que el coneixement també és una illa envoltada pels oceans del que no sabem, però si som en terra ferma o a l'aigua, això és una altra qüestió.

El 1957, Yves Klein va pintar un globus terraquí amb el seu intens blau elèctric, i amb aquest gest el va convertir en un món sense divisions entre països, entre terra i aigua, com si tot el planeta s'hagués tornat cel, com si mirar cap avall fos mirar cap amunt. El 1961, va començar a pintar mapes en relleu amb el mateix blau, la seva marca personal, així la topografia es conservava però les altres distincions desapareixien. Alguns mapes reflectien parts de França, però n'hi havia un que presentava Europa i el nord de l'Àfrica junts. Pintat com una massa contínua, les distincions desapareixien, fins i tot entre Algèria i França, que aleshores estaven en guerra. «Klein feia servir el color —escriu la historiadora de l'art Nan Rosenthal— com si pogués ser una eina explícitament i obertament política per posar fi a les guerres». Ell s'havia oposat sempre a fer distincions i divisions, fins i tot havia dit penjaments de la línia en pintura i, en canvi, havia lloat la força unificadora del color. La seva obra ens recorda que els mapes antics, per més bonics que siguin, amb vaixelles i dracs, eren eines al servei de l'imperi i del capital. La ciència és el mètode que utilitza el capitalisme per conèixer el món, em comenta un amic, i les distincions i els detalls dibuixats als mapes servien principalment per als mercaders i les expedicions militars. Els territoris marcats amb les lletres «Terra Incognita» eren també els que encara no havien

estat sotmesos. Pintar el món de blau el convertia tot ell en *terra incognita*, indivisible i inconquerible, un aferrissat acte de misticisme.

En tota la seva obra, Klein va mirar de transcendir o aniquilar la representació mateixa, que sempre està relacionada amb el que és absent, a favor d'un art de la immediatesa i de presències, encara que sigui la presència de coses immaterials i del buit. Es va proposar esborrar la multiplicitat i instaurar la unitat: volia substituir les imatges pel color pur, la música per una sola nota, el que és material pel que és immaterial. Els seus quadres principals no tenien tema, i les obres d'art que mostraven la figura humana eren rastres de contacte —del guix amb el cos masculí, de la pintura amb el cos femení— més que no pas representacions. El que era material almenys no era figuratiu, i Klein va buscar la dissolució, la desaparició i la desmaterialització més directament amb l'exposició *Le Vide*, amb les flames dels encenedors de gas que eren obres d'art en si mateixes o que utilitzava per cremar o foradar teles i deixar-hi la marca del foc, amb l'or llençat al riu i amb el *Salt cap al buit*. Era art místic perquè a Klein li interessava la dissolució de la ment racional, de les expectatives, potser de l'era industrial i, per tant, esborrar el mapa de la raó i entrar en el buit de la consciència pura que havia estat el tema de la primera exposició a París.

El *Salt cap al buit*, del 1960, ha suscitat bastanta polèmica. El que en queda és la fotografia oficial. S'hi veu un carrer tranquil de París amb murs de pedra, una vorera atrotinada, uns arbres frondosos més alts que el mur, i, des de la teulada amb mansarda del mur o des de l'edifici de l'esquerra, Klein saltant. No caient, sinó saltant cap amunt, amb el

cos encorbat, els braços estirats i uns quants flocs de cabells drets al cap, a gran altura sobre el carrer (com a mínim a tres metres i mig), com si no li calgués pensar a aterrar, com si no hagués d'aterrar mai, com si estigués entrant en l'àmbit ingràvid de l'espai o bé en l'àmbit intemporal de la fotografia que el mantindria suspès en l'aire per sempre més. El color blanc del cel de la fotografia en blanc i negre, l'americana fosca (Klein anava sempre impecablement vestit) i la corba ascendent de l'esquena fan que el salt sigui un acte solemne i extraordinari, no pas una simple crisi de gravetat. Pel fons hi passa un tren, un ciclista pedaleja pel costat dret del carrer desert. Com en el quadre de Bruegel en què Ícar cau al mar mentre un granger llaura la terra, Klein estava volant i semblava que no ho sabia ningú o que no li interessava a ningú, o això diu la fotografia (que, evidentment, és la prova que almenys el fotògraf hi era).

Klein va publicar una sola edició d'un diari de quatre pàgines, *Le Dimanche* [El Diumenge]. A la primera pàgina hi havia una gran foto del salt, i els textos del diari, en format periodístic, contenien una descripció i un manifest del seu art. «Un home a l'espai!», deia el titular de la foto, parodiant la cursa espacial per posar un home en òrbita com més aviat millor, i un peu de foto deia, traduït: «El Monocrom [Yves le Monochrome era el seu *nom de guerre*], també campió de judo i cinturó negre quart dan, s'entrena habitualment en la levitació dinàmica! (amb xarxa o sense, jugant-s'hi la vida). Vol estar en forma per anar aviat a l'espai i reunir-se amb la seva obra preferida: una escultura aerostàtica formada per 1.001 globus blaus que el 1957 es va escapar de la seva exposició cap al cel de Saint-Germain-des-Prés

i no va tornar mai. Alliberar les escultures del pedestal ha estat la seva preocupació durant molt de temps». El text és la quinta essència de Klein: una barreja de lúcid compromís amb la pràctica de l'art i esdeveniments contemporanis, sentit de l'humor i misticisme. Continua així: «Avui dia, el qui pinti l'espai ha d'anar de debò a l'espai a pintar, però cal que hi arribi sense fer trampa: ni avió, ni paracaigudes ni coet: cal que hi arribi amb els seus propis mitjans, gràcies a una força autònoma i individual. En una paraula: ha de ser capaç de levitar». Era la culminació dels estudis de la filosofia rosa-creu i del judo dels seus anys de joventut. «La revolució blava continua», proclama un titular amb lletres gruixudes a la capçalera.

Durant una gran part de la seva vida, Klein va tenir la dèria de volar. Sobre això, Rotraut, la seva vídua, ha dit: «Estava convençut que podia volar. Sovint m'explicava que en el passat els monjos sabien levitar i que ell també ho aconseguiria. Era una obsessió. Igual que un nen petit, estava convençut de debò que podria fer-ho». Volar significava literalment entrar en el cel que havia declarat que era obra seva, significava desaparèixer (una obsessió tan forta com la de levitar, segons un íntim amic seu) i significava entrar en el buit. El salt cap al buit a vegades s'interpreta com una expressió budista sobre la il·luminació, sobre la buidor, que no és minva, com es pensen els occidentals, sinó que consisteix a desistir-se de les coses finites i materials i abraçar l'absència de límits, la transcendència, la llibertat, la il·luminació. «Vine amb mi cap al buit! —va escriure Klein—. Tu que com jo somies / aquest meravellós buit / aquest amor absolut [...]».



Una fotografia és una prova, però aquesta foto del salt de Klein és la prova d'una cosa més complexa que el moment en què un home es posa a volar, i les versions del fet varien enormement. La foto és tan sols el rastre o el recordatori de l'obra d'art, que és el salt. Feta el 19 d'octubre de 1960, és un dels primers exemples d'una nova modalitat de fotografia que va ser molt important en aquella dècada: la fotografia com a document d'una obra d'art que és massa llunyana, massa efímera, massa personal per poder-la veure d'una altra manera, una obra d'art que no es pot exposar i que, sense la foto, es perdria; la imatge, doncs, la substitueix. Els artistes ensenyaven documentació d'actes corporals, de gestos efímers, de manipulació de paisatges llunyans, i la fotografia formava part d'aquests documents no com a obra d'art o experiència estètica, sinó com un recordatori del que no s'havia vist, del passat, d'un altre lloc; era un estri per a la imaginació.

La fotografia és un muntatge: Klein, el mestre de judo, va saltar de debò, però a sota hi havia una lona que aguantaven deu judokes; la foto, doncs, ajunta Klein a la part superior i el carrer de sota sense la lona ni els companys. McEvelley, però, ho explica d'una altra manera. Segons la seva versió, relatada per persones pròximes a Klein, fins i tot algunes que van presenciar els salts, al gener d'aquell any Klein va fer de debò un salt cap al buit, però els testimonis principals no hi eren i no en va quedar cap prova. Bernadette Allain, la dona amb qui Klein va viure abans de Rotraut, va presenciar el primer salt i el recorda així: «Per a un judoka que sabia com caure, no va ser gens extraordinari [...]. Bé calia esperar que algú amb el seu grau d'entrenament sabés recuperar la posició i caure.

Ho va fer com un repte o un desafiament, per demostrar que era capaç de saltar cap al buit, que no és el mateix que tirar-se per una finestra, sinó saltar cap al cel [...]. A sota no hi tenia res de res, només hi havia el carrer!». L'escenari d'aquest salt va ser la casa de la galerista Colette Allendy a la Rue de l'Assomption, el carrer de l'Assumpció, que a la catòlica França no pot significar altra cosa que l'elevació del cos de la Mare de Déu al cel, sobretot perquè aquest carrer tranquil del districte XVI s'escau a poques travessies de la Rue de l'Annonciation, el carrer de l'Anunciació (quan jo tenia disset anys vaig viure uns quants mesos a poca distància d'allà, en una cambra de minyona, ara me n'adono en mirar un vell mapa de París, i quedo estupefacta de pensar que devia passar moltes vegades per l'escenari del salt sense saber-ho, que cadascuna de les nostres vides traça el seu mapa pel terreny comú).

Després del salt del gener va visitar un amic pilot, que més tard va desaparèixer de debò en el buit, amb el seu avió, a l'Himàlaia; va ser l'última vegada que Klein el va veure. Una seqüela del salt va ser que Klein va caminar coix durant algun temps per culpa d'«un turmell torçat». Com que gairebé ningú no es creia que hagués saltat, aquell octubre el va repetir davant les càmeres en un altre escenari. Va ser quan va saltar amb la lona, dues vegades, en presència de fotògrafs. Rotraut el va convèncer que no tornés a saltar sense res entre ell i el carrer. A la fotografia oficial el veiem elevant-se amb una actitud serena. En una altra, borrosa, Klein mira cap avall, una mica agitat, no com cau un home, sinó potser com cau un gat. A la foto pública, però, s'enlaira cap amunt per sempre més, vola de debò en el moment conservat per la càmera.

Què més cal dir d'Yves Klein? L'any següent al dels tres salts va viatjar als Estats Units. A Nova York li van fer una rebuda freda; a Los Angeles, una rebuda calorosa, en un període en què el món de l'art començava a rutllar. Tenia moltes ganes de visitar la vall de la Mort, i un jove artista i comissari d'art el va portar amb cotxe molt endins del desert, sense, però, arribar a la vall desitjada. Aquest viatge a l'oest llunyà, d'on li havien vingut les lliçons sobre la Rosa-Creu, semblava que completés d'alguna manera el viatge que havia començat amb la visita a l'est llunyà per estudiar judo. Després la seva ment es va posar a donar voltes i més voltes a la idea de la mort, que Klein sempre havia relacionat amb volar i desaparèixer. De tornada a París, va fer els relleus planetaris (els mapes en relleu pintats de blau), es va casar amb Rotraut, que estava embarassada, i el seu cor, malmès per les amfetamines, va començar a fallar-li. Es va morir al juny del 1962, als trenta-quatre anys, pocs mesos abans del naixement del seu fill, que també es va dir Yves Klein. Malgrat una mort tan tràgica, a causa de l'edat que tenia, la seva vida sembla un meteorit, un estel fugaç, una trajectòria completa pel cel, una obra d'art acabada.

Les pel·lícules es fan tant amb foscor com amb llum. Els intervals curtíssims de foscor entre les imatges lluminoses estàtiques permeten reunir les imatges perquè formin una pel·lícula en moviment. Sense la foscor només es veurien formes borroses. Això significa que un llargmetratge conté mitja hora o una hora de foscor pura que no es veu. Si poguéssim ajuntar tota la foscor, el públic del cine miraria una profunda nit imaginativa. És la *terra incognita* del cine, el continent fosc dels mapes. D'una manera semblant,

cada pas d'un corredor és un salt, i per això hi ha un instant en què el seu cos no toca a terra. Durant aquests curts segons, les ombres no surten dels seus peus com si fossin un regalim, sinó que es mantenen a sota com si fossin els seus dobles. Amb els ocells passa el mateix: les seves ombres s'arrossegueu sota seu, acariciant la superfície de la terra, i augmenten o disminueixen de mida segons que els cossos que les formen s'acostin a aquesta superfície o se n'allunyin. En el cas dels meus amics que corren llargues distàncies, aquests curtíssims instants de levitació sumen un total considerable; gràcies a la seva capacitat física es mantenen suspesos sobre la terra durant molts minuts, potser una part considerable d'una hora o potser molt més si corren en curses de cent seixanta quilòmetres. Volem; somiem a les fosques; devorem el cel a bocins tan petits que no es poden mesurar.