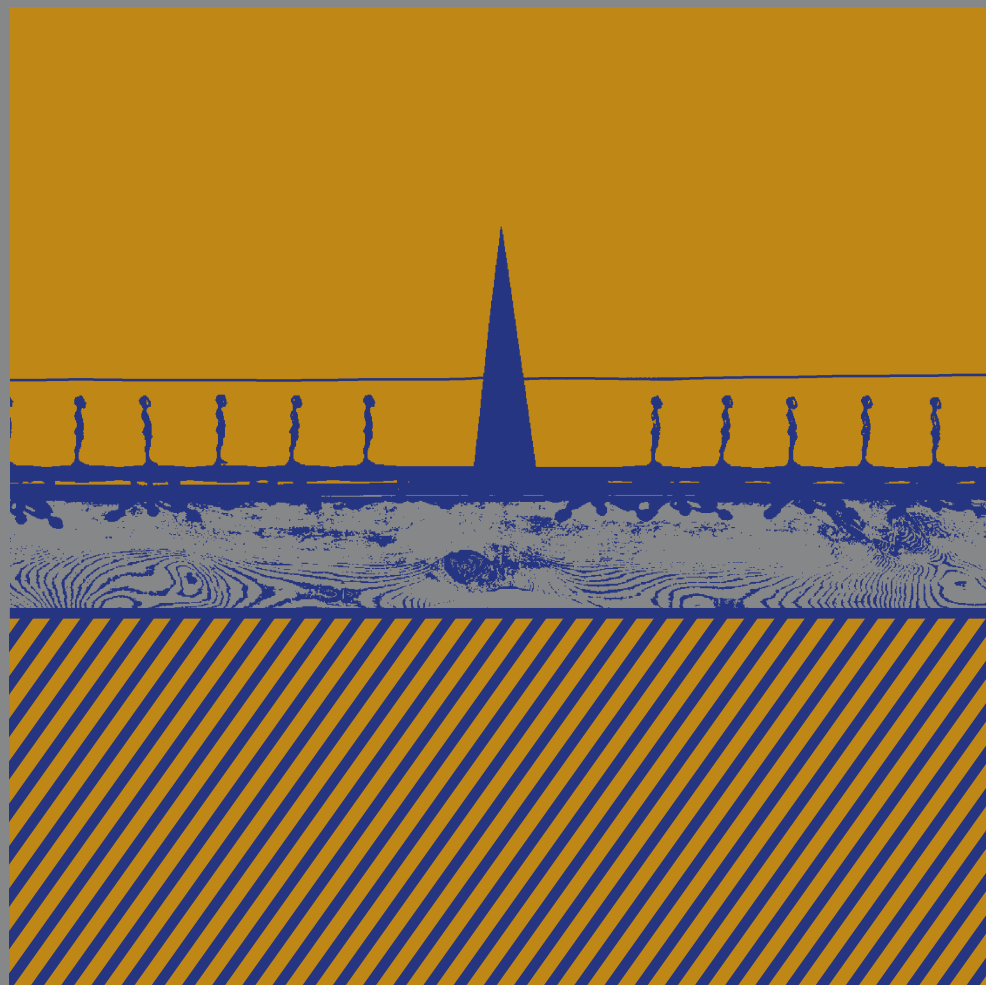


MANUEL BOIX

LA NAU

EL VIATGE DEL TEMPS



LA NAU

EL VIATGE DEL TEMPS

MANUEL BOIX

MANUEL BOIX

LA NAU

EL VIATGE DEL TEMPS



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

CENTRE CULTURAL
LA NAU
VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

à cent mètres du centre du monde
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

EXPOSICIÓ

MANUEL BOIX LA NAU, EL VIATGE DEL TEMPS

Centre Cultural La Nau
de la Universitat de València
Del 10 d'abril al 22 de juny de 2014

Centre d'Art Contemporani
Àcentmètresducentredumonde de Perpinyà
De l'11 de juliol al 28 de setembre de 2014

RECTOR DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA Esteban Morcillo Sánchez

VICERECTOR DE CULTURA I IGUALTAT Antonio Ariño Villaroya

DIRECTOR CENTRE D'ART ACMCM Vicent Madramany Vallès

ORGANITZA I PRODUËIX Universitat de València Vicerektorat de Cultura i Igualtat

COL-LABORA Àcentmètresducentredumonde Centre d'Art Contemporain (Perpignan)

COMISSARI Abel Guarinos i Vinyoles

COORDINACIÓ GENERAL

Norberto Piqueras Sánchez

GESTIÓ TÈCNICA

Manuel Martínez Tórtola

COMUNICACIÓ

Magdalena Ruiz Brox

DIFUSIÓ

Antoni Esteve Blay

DISSENY MUNTATGE

Pepe Beltrán

EQUIP MUNTATGE

Santi Andrés Laguna

Francisco Burguera Pérez

Álvaro David García

Pedro Herráiz Merino

COL-LABORADORS EN EL TALLER DE MANUEL BOIX

Pintura: Oretó Cruzà i Rafael Martínez

Restauració: Inés Ayala i Anna Boix

Escultura: Jaume Espí i Pere Mendoza

Maquetació: Pep Aranda

EMBALATGE I TRANSPORT

Art i Clar

ASSEGUANCES

Mapfre

AUDIOVISUAL

Eloi Càrcel - Itacavideo

VISITES GUIADES

Voluntaris Culturals de la Universitat de València

Pilar Pérez Pacheco

ASSISTÈNCIA EN SALA

Med AGC Servicios, SL

PRÉSTEC D'OBRES

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Generalitat Valenciana

Biblioteca Històrica de la Universitat de València

Institut d'Història de la Medicina i de la Ciència

López Piñero. Universitat de València / CSIC

Institut Cavanilles de Biodiversitat i Biologia

Evolutiva de la Universitat de València

AGRAÏMENTS

Josep Pérez Terol, M^a Cruz Cabeza, Victòria García,

Dr. Joaquim Baixeras, Dr. Pedro-Ruiz Castell,

Dr. Francisco Gimeno, Dr. Pere Pau Ripollés,

Natàlia Conejero, Maite Ibáñez, Josep Forcadell,

Vicent Olmos, Joan Seguí, Francesc Tamarit,

Alberto Ibáñez, Maria José Cortés,

Pere Joan Hernandis, Taller Jaume Espí Escultures

i Art Of Brass València

CATÀLEG

EDITA Universitat de València

COORDINACIÓ DE L'EDICIÓ

Abel Guarinos i Vinyoles

Norberto Piqueras Sánchez

TEXTOS

Abel Guarinos i Vinyoles

Joan Antoni Llinares i Gómez

Urbà Lozano i Rovira

Juli Peretó i Magraner

DISSENY

M.B. & J.A.

IMATGES

obres de M.B.: Álvaro Ruiz Sampedro i Álvaro Ruiz
Nogués (Álvaro Ruiz Fotògrafs)

obres de la U.V.: Eduardo Alapont

Roberto Ruiz, Germán Caballero, Joan Aliaga,

David Sarasol, Juan García i Aránzazu Guerola

TRADUCCIONS I CORRECCIONS

català: Servei de Política Lingüística

de la Universitat de València

castellà: Alicia Piquer

francès: Juana Alapont, Amparo Sànchez,

Georges Payet i WordsFactory

IMPRESSIÓ LAIMPRESSA CG

Dipòsit legal: V-955-2014

ISBN: 978-84-370-9438-0

© De les imatges: Manuel Boix i Universitat de València

© Dels textos: els autors

© D'aquesta edició: Universitat de València

MECENES DE LA FUNDACIÓ

ÀCENTMÈTRESDUCENTREDUMONDE

Le Club des Mécènes ACMCM, La Mairie de Perpignan, La Région Languedoc-Roussillon, La Fondation Mécènes Catalogne i Le Conseil Général des P.O.; Alart-BMW-Mini, Isabel Aldebert, Anecoop France, Audition Conseil, Philippe Bagnouls, Cinémas Castillet & Mega Castillet, La Villa Duflost, Enrich Imprimerie, Eurodirect, Philippe Martin, Matifruit, Medipole Sud Santé, J.M. Merieux (McDonald's), Nematiss.com, OPEL Auto 66, Optima Audit – Gestion, P.A.S.A.GE International, Pavi Patrimoine, Linda et Salvador Pavia, Domaine de Rombeau, Saint-Charles Primeurs, Yapakesa Magazinevidéo i Serge Zaluski.

SUMARI

9

ESTEBAN MORCILLO - ANTONIO ARIÑO

Rector de la Universitat de València - Vicerector de Cultura i Igualtat

Pròleg

13

ABEL GUARINOS

La intenció en les mans de Manuel Boix mentre amb la seua nau solca el temps

31

JOAN LLINARES

Metamorfosi i simbiosi en els paisatges de Manuel Boix

47

URBÀ LOZANO

De verms i altres criatures erràtiques

57

JULI PERETÓ

El crèdit de la realitat

67

Obres exposades

103

ABEL GUARINOS

Epíleg que fa de pòrtic: Els Borja, de Boix, abans de pujar a La Nau

III

Textos en castellà

141

Textos en francès

PRÒLEG

Esteban Morcillo

RECTOR
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Antonio Ariño

VICERECTOR DE CULTURA I IGUALTAT
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA





El fet químic
Acer cortén i ferro policromat. 1200 x 500 x 500 cm. Manuel Boix, 1995.
Escultura ubicada al Campus de Burjassot-Paterna de la Universitat de València.
Col·lecció de la Universitat de València.

JUNTAMENT AMB LA TASCA DOCENT I INVESTIGADORA, QUE ÉS INNATA A LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA DES DE FA MÉS DE CINQ-CENTS ANYS, EL NOSTRE ESTUDI GENERAL ES CARACTERITZA I ES DEFINEIX PER ESTAR OBERT NO SOLS A LA COMUNITAT UNIVERSITÀRIA IMMEDIATA SINÓ, A MÉS, A TOTA LA SOCIETAT VALENCIANA, AMB UN FLUX CONSTANT D'APORTACIONS I D'APROFITAMENT DE SINERGIES EN TOTS ELS CAMPS DEL CONEIXEMENT I LA CULTURA. TENIM EL CONVENCIMENT QUE LA DIFUSIÓ I POTENCIACIÓ DE LA CULTURA CONSTITUEIX UNA TERCERA MISSIÓ —AMB L'ENSENYAMENT I LA INVESTIGACIÓ— QUE DEFINEIX LES UNIVERSITATS PÚBLIQUES CONTEMPORÀNIES.

FRUIT D'AQUEST CONVENCIMENT, HEM VOLGUT REFUNDAR L'EXTENSIÓ UNIVERSITÀRIA I IMPULSAR I PROJECTAR LA NAU COM A CENTRE CULTURAL DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, MITJANÇANT LA CONSOLIDACIÓ D'UNA PROGRAMACIÓ CULTURAL PERMANENT, VERTEBRADA EN LES DIFERENTS ÀREES I AULES QUE COORDINA EL VICERECTORAT DE CULTURA I IGUALTAT. SENS DUBTE, LA PROGRAMACIÓ D'EXPOSICIONS TEMPORALS, QUE ES PRESENTEN EN ELS DIFERENTS ESPAIS I CENTRES EXPOSITIUS DE LA NOSTRA UNIVERSITAT, CONSTITUEIX UN DELS EIXOS BÀSICS I DEFINIDORS D'AQUESTA ACCIÓ CULTURAL DE LA NOSTRA INSTITUCIÓ UNIVERSITÀRIA.

EN EL MOMENT EN QUÈ AL RECONEGUT ARTISTA PLÀSTIC MANUEL BOIX —ENTRE ALTRES MÈRITS, PREMI NACIONAL D'ARTS PLÀSTIQUES— LI FÈREM LA PROPOSTA D'ELABORAR I PRESENTAR UN PROJECTE EXPOSITIU PER A LA SALA ACADÈMIA, DESCONEIXÍEM L'ABAST FINAL DEL NOSTRE ATREVIMENT. DESPRÉS D'UN PERÍODE DE REFLEXIÓ I RICA CREATIVITAT, MANUEL BOIX CONCLOU LA SEUA PROPOSTA OFERINT-NOS EL NOM DE LA SEUA NOVA SÈRIE, AMB LES SEUES DARRERES I EXCELSSES CREACIONS PLÀSTIQUES, QUE, SOTA EL SUBTÍTOL *LA NAU, EL VIATGE DEL TEMPS*, PRETENEN SER UN DIÀLEG PLÀSTIC I

UNA REFLEXIÓ PROFUNDA, SENSE CONCESSIONS A L'ARBITRARI, SOBRE ALGUNES DE LES PECES PATRIMONIALS DE QUÈ DISPOSA LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA I EN LES QUALS BOIX S'HA DETINGUT, HA SELECCIONAT I HA INTEGRAT EN LA SEUA PROPOSTA. AGRAÏM PROFUNDAMENT A MANUEL BOIX AQUEST GENERÓS EXERCICI EXPOSITIU EN QUÈ LES SEUES PINTURES I ESCULTURES —AMB UN LLENGUATGE PLÀSTIC PROPI ABSOLUTAMENT CONSOLIDAT— S'APROXIMEN I ENTAULEN UN DIÀLEG, UN VINCLE, AMB UNA SÈRIE DE BÉNS CULTURALS PERTANYENTS A DIFERENTS COL·LECCIONS PATRIMONIALS DE LA NOSTRA UNIVERSITAT. ART CONTEMPORANI QUE COHABITA, ES NODREIX I ES FECUNDA AMB UNA SÈRIE D'OBJECTES I DOCUMENTS —D'ESPECIAL INTERÈS I SIGNIFICACIÓ PER A LA NOSTRA HISTÒRIA CULTURAL— VINCULATS A DIFERENTS ÀREES DEL CONEIXEMENT: CARTOGRAFIA, MEDICINA, HISTÒRIA NATURAL, LITERATURA, GLÍPTICA...

CONSIDEREM AQUESTA EXPOSICIÓ TAMBÉ COM UN RECONeixEMENT UNIVERSITARI A L'AUTENTICITAT I EL RIGOR AMB QUÈ MANUEL BOIX AFRONTA LA SEUA FEINA COM A ARTISTA. SENS DUBTE, AQUESTA ÉS LA CLAU I LA MILLOR EMPREMTA PLÀSTICA QUE MANUEL BOIX HA EXERCIT —I CONTINUARÀ EXERCINT— PER A DIFERENTS GENERACIONS D'ARTISTES CONTEMPORANIS VALENCIANS. PERQUÈ BOIX I LES SEUES CREACIONS PLÀSTIQUES ES FONAMENTEN EN CRITERIS ARTÍSTICS EN QUÈ LA BELLESA FLUEIX AMB LA SOLIDESA I LA FERMESA DEL TREBALL REFLEXIONAT, ON LA INTENCIÓ —GENS EXEMPTA DE COMPROMÍS— HA ESTAT I ÉS L'EIX DEL SEU QUEFER DIARI. MANUEL BOIX ÉS UN CREADOR OBERT AL MÓN AMB LA NECESSITAT DE REPENSAR-LO CONSTANTMENT DES DE LA UNIVERSALITAT QUE LI CONFEREIX SA CASA, LA SEUA FAMÍLIA, ELS SEUS AMICS I EL SEU TALLER A L'ALCÚDIA.

AGRAÏM ESPECIALMENT A ABEL GUARINOS, COMISSARI D'AQUESTA EXPOSICIÓ, LA SEUA DEDICACIÓ I AFANY EN AQUEST PROJECTE; TAMBÉ VOLEM SUBRATLLAR I AGRAIR L'ESTRETA COL·LABORACIÓ AMB EL CENTRE D'ART CONTEMPORAIN ÀCENTMÈTRESDUCENTREDUMONDE (PERPINYÀ), ON POSTERIORMENT ES PRESENTARÀ AQUESTA EXPOSICIÓ.

LA INTENCIÓ
EN LES MANS DE MANUEL BOIX
MENTRE AMB LA SEUA NAU
SOLCA EL TEMPS

Abel Guarinos





Globus Terrestre de Willen Janszonn i Jan Blaeu. Fusta i cartó. Ø 68 cm. 1645-1648.
Universitat de València (Nº IPU. UV/200/86).

L'OBRA PLÀSTICA DE MANUEL BOIX ÉS UNA SUCCESIÓ ininterrompuda de treballs molt personals i en evolució constant des de 1966, en què finalitza la seua formació a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València, fins ara mateix. Estudiosos, crítics i amics ens podem entestar a classificar en sèries aquest esplèndid viatge pictòric, escultòric, il·lustratiu, calcogràfic i cartellístic per tal d'explicar amb més facilitat gairebé cinquanta anys de creació singular i particular, tot i saber que les sèries de Boix mai no suposen ni un trencament ni un desdir-se respecte del seu treball precedent sinó, més aviat, «una punteta més» («otra vuelta de tuerca» en diríem en castellà; «passer à la vitesse supérieure» en diríem en francès) que fa veure el rigor amb què es qüestiona totes i cadascuna de les obres i el debat intern dels seus plantejaments ètic i estètic. El 1980 Manuel Boix va rebre el Premio Nacional de Artes Plásticas que el Ministeri de Cultura democràtic concedia per primera vegada i —poc després— Joan Fuster escrivia «Boix hi ha arribat a través d'un llarg esforç que, entre vacil·lacions i intuïcions, desemboca finalment en un “estil”. ¿Provisional? Esperem a veure-ho. De moment, “un Boix” ja el reconeixem de seguida com “un Boix”. Vull dir que els seus llenços vénen marcats per una personalíssima opció, tant en els temes com en la forma d'assumir-los».¹ Més de trenta anys després, l'observació de qui fou l'intel·lectual valencià més important del segle XX —i, entre d'altres coses, per cert, catedràtic de la Universitat de València— és igualment certa, perquè “una obra de Boix” continua essent reconeguda com “un Boix” estiga immersa en una o en qualsevulla de les sèries plàstiques amb què intentem encabir la vasta producció boixiana. Enteses —ara i ací— les sèries de Manuel Boix com a agrupacions obertes i ampliables —a les quals pot tornar en qualsevol moment— que atenen una relació lògica en el temps, en el tema o en la forma, cal recordar els noms de les més significatives en la seua trajectòria, tant les batejades en funció d'una plasticitat concreta (*Falconeria*, *Trama i ordit*, *Alfabet*, *El punt dins el moviment* · *El joc de pilota*, *Els equilibristes*, *El rostre*), com



Manuel Boix rebent el Premio Nacional de Artes Plásticas. Madrid 1980.

1. Fuster, Joan. “Manuel Boix, pintor” en *Tres assaigs sobre Manuel Boix*. Sueca: Edicions País Valencià, 1981, p. 44-45.



Candelobre ibèric dels Évols. Bronze. 14 x 10,6 x 10,6 cm. S. IV aC.

2. Per a una ampliació dels continguts de les sèries plàstiques de Boix, el lector pot aprofundir en els exhaustius catàlegs *Boix, Heras, Armengol*. València: IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, 1995 (ISBN: 84-482-0887-0); *M. Boix: el gest, la mirada*. València: Fundació Bancaixa, 2003 (ISBN: 84-8471-059-9); i *Manuel Boix. Obra gràfica i impresa*. València: Generalitat Valenciana, 2006 (ISBN: 84-482-4443-5).

3. Serra, Xavier. "Manuel Boix, pintor" en *Biografies parcials. Els 70 al País Valencià*. Catarroja: Afers, 2009, p. 199.

4. Pla i Ballester, Enric. "Actividades del Servicio de Investigación Prehistórica (1961-1965)" en *Archivo de Prehistoria Levantina, XI*, Diputació de València, 1966, p. 7-8; i "El museu arqueològic Els Évols, de l'Alcúdia" en *L'Alcúdia en festes*. L'Alcúdia: Ajuntament de l'Alcúdia, 1982, p. 71-72; Navarro Rubio, José Vicente. "Candelabro de bronce de Els Évols" en *Saguntum. Papeles del laboratorio de arqueología de Valencia*. 16, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1982, p. 177.

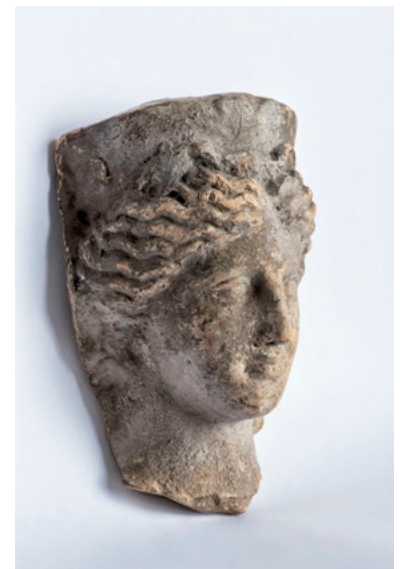
les batejades pel motiu històric, literari o d'identitat valenciana que li fa d'eix (*Les Germanies, Tirant lo Blanc, Els Borja*).²

De la mateixa manera que l'exposició *Manuel Boix: El rostro · El rostro · The visage*, presentada per primera vegada el 2002 a la Universitat Pública de Navarra, va suposar el naixement de la sèrie *El Rostre*, on el protagonisme el té el gest, la mirada i els impactants primers plans de cares conformades a base de traços gruixuts i obscurs, ara l'exposició *Manuel Boix. La nau, el viatge del temps*, que presenta en primícia la Universitat de València, suposa el final d'una sèrie i el naixement d'una altra on el color negre pren encara més protagonisme mitjançant la tècnica de la grisalla, i on l'artista manifesta la seua estima per la història, la literatura, la filosofia, el coneixement, l'arqueologia... i els records, sense defugir el temps que li ha tocat viure. El primer contacte documentat de Boix amb l'art pretèrit li ve de família i ens el contà el filòsof Xavier Serra: «Les possibilitats de contemplar art de què disposà Boix al llarg de la infantesa i l'adolescència, a l'Alcúdia, foren molt primes, exigües: uns quadres barrocs, procedents de la desamortització del convent dels Alcantarins, que el seu avi i el seu pare [fusters de professió] havien anat recollint i tenien a casa, les litografies de la Història Sagrada que explicaven a doctrina els diumenges després de missa d'onze, els frescos manieristes de l'església de Sant Andreu [pintats per Vergara] i una carpeta amb làmines de dibuix d'un oncle seu».³ I la seua primera acció documentada en defensa de l'arqueologia fou el descobriment fortuït d'uns enterraments ibèrics a la partida dels Évols de l'Alcúdia, segons va escriure l'arqueòleg i historiador Enric Pla.⁴ El fet —que ben bé podria ésser contat amb la parafernàlia mística d'una troballa mariana— va ocórrer l'any 1961, mentre el jove estudiant de Belles Arts ajudava son pare a collir dacsa vora la sèquia de Cabanyes. Ben a prop, al marge dret del riu Magre, una quadrilla d'homes rebaixava més d'un metre de terra d'uns bancals per poder regar a boquera i, entre el fang humit, començaren a aparèixer restes de ceràmica i algunes peces de bronze i de ferro, que els treballadors anaven destriant. Boix portà aquestes troballes al Museu Arqueològic de València i el Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de València féu immediatament unes excavacions que verificaren que en aquest lloc hi hagué, entre els segles IV i I a. C., un poblat ibèric amb la

seua necròpolis. La descoberta es considerarà rellevant per tractar-se d'un dels pocs establiments ibèrics que es coneixen al pla. La casualitat de la troballa refermà en Boix l'interès per les coses antigues, per allò que és excepcional, per allò que és bonic, fins al punt que ja ben entrat l'actual segle XXI ha dedicat un llenç a les petjades dels fenicis a les illes Pitiüses: *Al·legoria de l'arqueologia*, amb una deessa de fang cuit que fa de motiu central i de font d'inspiració: la deessa Tanit, una peça datada al s. IV a. C. La seua incessant inquietud cultural —i el pas del temps, amb les ocasions que propicia— l'han fet també interessar-se pel gòtic internacional, per la ceràmica valenciana antiga, per la pintura barroca, per la restauració, etc., i tot això ha afavorit fascinants moments de recreació d'alguns trets d'aquestes peces en la pròpia obra plàstica: «es produeix una simbiosi sorprenent, entre el seu treball i les seues col·leccions, que l'envolta per tot arreu. Fins ara no m'havia adonat d'aquest deler col·leccionista: Boix és un arreplegador compulsiu d'objectes, un fetitxista dels detalls», escriu el també professor universitari Martí Domínguez. «Em mostra una punta de fletxa de l'eneolític i em demana que mire la perfecció amb què està feta (i això duu aparellada una discussió sobre el fet que en l'art actual hi ha molt poca artesanía); tot seguit trau d'una prestatgeria una col·lecció de reclams antics de guatles, delicats i preciosos, o em mostra un fragment de ceràmica ibèrica, amb la imatge d'un home a cavall. Són objectes que l'acompanyen, que s'estima, que tenen un valor intel·lectual».⁵ Són objectes que toca, que palpa, que acarona, que el delecten, que el fascinen, que el motiven, que el fan pensar, que l'encoratgen, que l'empenyen al treball diari i que —arribat un punt— l'interroguen i li planten cara. Sense anar més lluny, ara ha acceptat el duel que des de fa dècades li havia llançat una taula heretada, un tros de fusta que allà pels anys vint del segle passat va servir per a construir un confessionari però que, primigèniament —en l'època de l'esplendor de les marededéus que pintava Joan de Joanes i els pintors del seu estudi— degué protagonitzar un altar pròxim, en les primeres dècades del XVII. El ben cert és que la destrossada pintura hagué de ser pintada per alguns dels artesans del taller de Joan de Joanes o per qualsevol dels seus seguidors, perquè és una còpia fidedigna de la seua coneguda *Immaculada Concepció*. L'atzar féu que, convertida la pintura en material de



Vas ibèric dels Évols. Ceràmica. 18,5 x 19 x 19 cm. S. IV aC.



Deessa Tanit. Ceràmica. 18 x 12 x 8 cm. S. V aC.

5. Domínguez, Martí. "Manuel Boix. La llum d'un poble" en *Estudis d'art*. València: Fundació Bancaixa, 2013, p. 165.



Estat de la taula de la *Immaculada Concepció*, abans de ser treballada per M. Boix. Anònim. S XVII.



Marca a l'aigua o filigrana del paper de fil de l'incunable *Obres o trobes en labor de la Verge Maria*. Impremta Lambert Palmart, 1474. Universitat de València [BH CF/I]

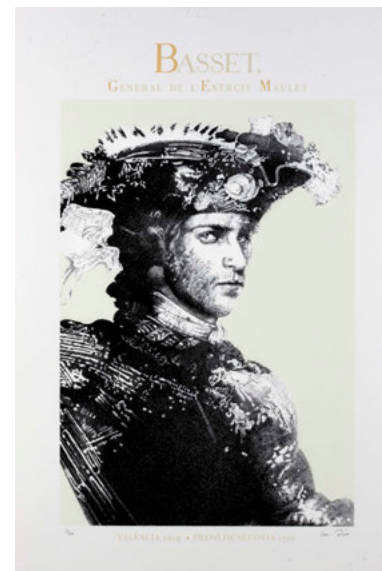
fusteria —perquè, de pintura, ja en quedava poca—, fos justament el ventre de la pulcra imatge l'espai on l'ebenista foradà el rectangle on havia d'allotjar-se la reixeta o espiera del confessional. Dècades després, escoltats infinitats de pecats i de pregàries des del forat d'aquesta fusta noble, el moble religiós es féu malbé, caigué en desús i un altre ebenista —a instàncies del capellà— s'encarregà d'esquarterar-lo. Un fuster salvà de la foguera el tros més gran, intuïnt la seua vàlua o per pura devoció cristiana. Boix —en veure'l— potser ja degué pensar en els efectes del pas del temps en l'art, en la capacitat de metamorfosi i en els diferents significats que poden tenir les formes i els objectes artístics en funció de la intencionalitat conferida per l'artista.

L'exposició —i el seu corresponent catàleg— *Manuel Boix. La nau, el viatge del temps* que ara presenten la Universitat de València i la fundació Àcentmètresducentredumonde de Perpinyà ve a refermar el sentit il·lustrat de les sempiternes reflexions boixianes i incita l'artista valencià a plasmar en llenços i escultures el goig del pensament i els tresors de la vida. La Universitat de València, a més del prestigi assolit en els camps de l'ensenyament i la investigació, és un espai de llibertat i —sobretot— el lloc on es conjuminen més de cinc-cents anys de la nostra història: l'espai màgic on es pot tocar i *sentir* el primer llibre imprès a la península Ibèrica, *Obres e trobes en labors de la Verge Maria*, on Boix es retroba amb la misticitat poètica de Joan Roís de Corella i hi *troba* les singulars marques d'aigua del paper d'aquest incunable; l'espai paradisiac on es poden veure i *olorar* cadascuna de les cent setanta-set il·lustracions miniades del manuscrit *Roman de la Rose*, que encoratgen el també il·lustrador Boix a fer-ne una més; l'espai fascinant on estudiar i *rebobinar* al passat mitjançant obres del XVI, com ara la *Crònica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, de Martí de Viciano, el sentit històric de la qual li rememorà obres com *El monument als maulets*, treballat per ell a les acaballes del segle XX; l'espai portuari des del qual salpar amb una nau per tota la Mediterrània, prenent com a brúixola la carta nàutica de Jacobus Russus, de 1563, i el *Globus terrestre* i l'*Atlas maior* de Jan Blaeu, de 1645, on el pintor i l'escultor —que conviuen a la mateixa cabina— cerquen l'illa de Lampedusa; l'espai secreter on Boix volgué amagar el rostre de Giuseppe Corte, com si es tractara d'un camafeu treballat per un pacient

gravador capaç de tallar en relleu ònixs i sardònixs, les escultures més petites de la història... o la capseta del metge farcida de xeringues, ampolles de penicil·lina i narcòtics que transporten l'artista a la seua infantesa, alhora que el motiven a pintar entre el blanc-blanc dels estupefaents i el negre-negre d'allò que s'ha cremat, socarrat. Al vell i bell edifici de La Nau —acabat de restaurar el 2012, mentre començava a preparar-se aquesta exposició— i al soterrani del Palau de Cerveró —on es troba el magatzem de la Col·lecció Científicomèdica— Boix localitza tot el que amb un vaixell voldria emportar-se a una illa deserta i que encara no havia trobat; i no solament allò que és matèric, palpable, rigorosament documentat, sinó també allò que resulta vital i eteri, com els teoremes, la metafísica, la sensibilitat, el sentit, la intenció... per ubicar-los ara a la sala d'exposicions i en el catàleg, en aquest mateix ordre o a l'inrevés, tant se val. Els records no tenen un ordre narratiu preestablert. Les obres ara ubicades a la sala, tampoc. El visitant-espectador és lliure d'ordenar atenent el seu interès ètic, cultural o circumstancial, amb la mateixa òbvia llibertat que té el lector d'aquest catàleg d'aturar el temps en la pàgina, l'obra, l'objecte o el text que més li vinga de gust. «Si en passar per davant d'un quadre et pares, aqueix quadre ja ha aconseguit un objectiu: seduir-te. Això és la pintura».⁶ És una decidida afirmació de Boix. I amb aquesta intenció de seduir està plantejada l'exposició, començant —si li busquem un ordre cronològic— amb algunes de les últimes grans obres encara emmarcades decididament en la sèrie El Rostre, com ara l'encàrrec de la Generalitat Valenciana per a tenir el general Basset imaginat per Boix en l'exposició commemorativa dels tres-cents anys de la batalla d'Almansa, primerament, i, posteriorment, en els fons de la institució pública. *Basset: el groc de l'or vell sobre el front*, que és el títol d'aquesta obra del 2007, suposa el retrat fictici d'un personatge històric rellevant per a la història i el sentiment dels valencians (com abans havia fet retratant altres prohoms de la història i de la literatura valencianes) però en un gran format —els formats grans amb els quals es troba tan còmode. Boix ja hagué de buscar la mirada i el rostre al general Joan Baptista Basset per tal d'enllestir la serigrafia que li havia encomanat Acció Cultural del País Valencià un parell d'anys abans, dins els actes de commemoració del desembarcament de Basset a Dénia. Boix dibuixa un semblant



Primera pàgina del *Roman de la rose*, de Guillaume de Lorris. Manuscrits del Duc de Calàbria. Universitat de València [BH Ms. 0387]



Basset, General de l'Exèrcit Mauleit. Serigrafia a tres tintes. 76 x 56 cm. M. Boix, 2006.

6. Bassat, Lluís (idea); Gomis, Soledad (direcció); Pérez, Pepa (realització). "Manuel Boix - L'artista del detall" en *Col·lecció Bassat d'Art Contemporani*. RTVE, 2013.



Visita al taller de Boix de Manuel Muñoz i Romà de la Calle per tal de "conèixer" Basset: el groc de l'or vell sobre el front.



L'adolescent del café (sèrie El Rostre). Carbonet i oli sobre tela. 100 x 140 cm. M. Boix, 2008.

èpic, serè, que reflecteix un valor excepcional, coincident de ple amb les observacions que de Basset escrigué el marquès de Santa Cruz de Marcenado,⁷ militar borbònic contra qui, evidentment, Basset va lluitar. Un altre militar, aquest contemporani, el coronel d'enginyers José Luis Cervera, que ha estudiat profusament el caràcter, la vida i *els miracles* de Basset, veu que la faç inventada per Boix «ha sabut reflectir, si no la realitat física del seu rostre, sí el poder d'aquella mirada que va arrossegar darrere seu tants dels seus paisans».⁸ Sembla impossible verificar la realitat física, al marge d'un parell de cicatrius que el temps i la feina li regalaren al rostre i que acompanyen la imatge feta per Boix, però el ben cert és que ací torna la intencionalitat del retratista en concebre una imatge que, tres-cents anys després, també arrossega els joves i —com a mínim— les dones del seu país. Basset, no cal insistir-hi, en les mans de Boix és «guapo com ell a soles». En el quadre, però, l'ull de Boix fa un zoom des dels propis de Basset cap enrere per tal de presentar el paisatge que envolta el líder militar, tot oferint el caragol de mar amb què els maulets es comunicaven encriptadament entre ells, i un cavall submergit en l'aigua, a punt d'ofegar-se, que avança per la mar, amb la batalla perduda però amb possibilitats —somniades o reals— d'eixir-se'n, de salvar-se. El peu del quadre és un filacteri poètic i esperançador escrit per l'escriptor i amic Josep Palàcios (alhora conegut com a J.P.): «Oberta a la mar lliure, una terra sense retòriques ni signes d'heroisme, fóra la verdadera pàtria». Els esquinçalls i les raspatures blanques característics en Boix s'alternen amb d'altres d'ocres i grocs, el color dels austriacistes i el color que encara acompanyarà altres pintures importants seues, tot i que de menors dimensions, com *L'adolescent del café* i la ja referida *Al·legoria de l'arqueologia*.

A poc a poc Boix abandona el color, qualsevol color que no siga el blanc o el negre, i van apareixent altres rostres i altres obertures de càmera i enquadraments que ens presentaran altres paisatges i altres dimensions. És ací on comença a deixar empremta en Boix l'obra literària de Dino Buzzati, ja constatable en el llenç *L'assalt al Gran Combo*, on retrata factíciament el protagonista, Gaspare Planetta, antic cap de bandolers, desventurat, heroic i que viu dels records en una de les joies literàries breus de l'escriptor i il·lustrador italià. I a mesura que en les pintures

7. V. Santa Cruz de Marcenado, marquès de: *Reflexiones militares*. LI. XIV, cap. XVIII, § 3.

8. Cervera Torrejón, José L. *Joan Baptista Basset. Vida i mort del líder maulet*. València: Tres i Quatre, 2006, p. 23.

de Boix va desapareixent la policromia, també va esmolant-se l'anterior sèrie El Rostre i s'hi van incorporant altres particularitats i precedents. *El camafeu de Giuseppe Corte* encara és una pintura inspirada en l'esdevenir d'un personatge de la ficció buzzatiana, concretament del conte «Les set plantes», on hi ha el més metafísic de l'escriptor capficat amb el tema de l'home com a titella davant la mort, i és —alhora— una remembrança a la col·lecció de camafeus que el valencià Josep Narcís Aparici llegà en testament a la Universitat de València.⁹ Potser per tot açò Boix encercla amb un oval mortuori el rostre de Giuseppe Corte, que condensa tota la força del temor en la forma que podria tenir un camafeu, però ara obrint pla i deixant els laterals del quadre per al paisatge nocturn i fosc del final de la vida. Boix hi retrata el darrer buf vital del personatge literari.

Seguint la línia cronològica de creació de les obres —tot i que, reitere, l'exposició i el catàleg permeten altres itineraris— arribem a la primavera de 2013. És el naixement d'espectaculars llenços, com ara *Generació espontània* i el seu immediat posterior *Fulles de morera*, que prenen els cucs de seda com a protagonistes absoluts. A mitjan dècada dels setanta Boix ja va utilitzar el físic d'aquests verms en mítiques teles com *Cicle de maig*, *Perspectiva* i *Cuc sobre llenç*, al carbonet i l'oli. Ara, però, prescindirà de l'oli, prescindirà del color —perquè tot color ja està en el clarobscur del blanc i el negre— i aprofundirà en el carbonet i —per què no?— en la intenció. «A sota de l'aparença, sempre hi ha premonicions anunciadores que lliguen provatures anteriors, mai casuals, amb la nova proposició»,¹⁰ adverteix J.P., tot i que referint-se al gir o pas entre altres sèries anteriors de l'obra de Boix i que ací podem fer nostres en al·lusió al retrobament figuratiu dels cucs. L'artista no ha amagat mai l'interès per aquests invertebrats que no solament l'han acompanyat en la seua infantesa sinó que periòdicament en té a casa o a l'estudi, el mes de maig, per a gaudi dels xiquets del veïnat i dels fills dels amics. Fins i tot, Anna Chornet, la seua dona, nasqué a la bella casa pairal del segle XVIII des d'on, en plena efervescència del negoci de la seda valenciana, eixien els millors capolls i la millor seda de l'època, amb popularitat ratificada en uns versos del dramaturg Josep Bernat i Baldoví, qui, en la seua comèdia més coneguda, *El virgo de Vicenteta*, va posar en boca de la desvergonyida llauradoretta el doble sentit de les paraules «cuc» i «capolls que Chornet



Detall (ací amb una llicència de maquetació) de l'obra *El camafeu de Giuseppe Corte*. Carbonet i oli sobre tela. 200 x 300 cm. M. Boix, 2012.



Cicle de maig. Carbonet i oli sobre tela. 117 x 90 cm. M. Boix, 1975.

9. Alfaro Giner, Carmen. "La col·lecció d'entalles i camafeus" en *Els tresors de la Universitat de València*. València: Publicacions de la Universitat de València - Patronat Cinc Segles, 1999, p. 152.

10. Palacios, Josep. "Algunes dades per a situar la pintura de Manuel Boix" en *M. Boix: el gest, la mirada*. València: Fundació Bancaixa, 2003, p. 96.



Multitudinària i pacífica manifestació ciutadana. © Germán Caballero, 2012.



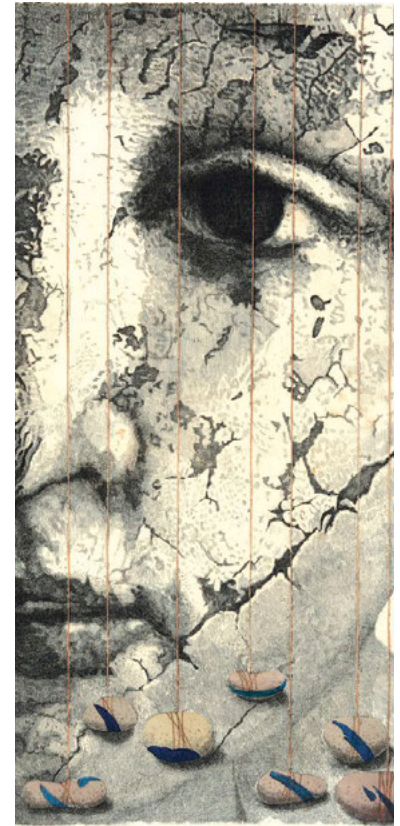
El 3 d'octubre de 2013 moriren en aigües europees 363 immigrants d'Àfrica, a prop de l'illa italiana de Lampedusa.

fa en l'Alcúdia» ironitzant amb l'atribut masculí del seu desitjat Qualsevol.¹¹ Deixant a banda l'anècdota —també aquestes material de records i de sapiència popular— i havent ja parlat del retorn a la figura, al model, emprats molt abans pel mateix artista plàstic, cal aprofundir en l'impacte captivador d'aquestes obres i en l'efecte tranquil·litzador, potser des del desassossec inicial, que generen en l'espectador. La força de la imatge no necessitarà més de dos segons del nostre temps per a retenir-nos davant seu i parar el nostre rellotge, desconnectar-lo, i durant una llarga estona, fer-nos sentir la mateixa placidesa que les ones de la mar a trenc d'alba, a l'estiu, o que el foc d'una estufa de llenya al capvespre, a l'hivern. És el flux etern de la matèria: tots els éssers circulen els uns en els altres i conformen la natura, sempre en canvi constant, prenent la transformació com la font de la diversitat de la vida. Això no obstant, l'espectador coetani de l'obra, conscient del moment històric en què fou creada, podrà —altrament— fer seues les observacions del sociòleg i historiador hongarès Arnold Hauser en què atorga al receptor la capacitat d'interpretar les pintures d'acord amb les seues pròpies finalitats i aspiracions «transferint-los un sentit, l'origen del qual està en les seues formes de vida i hàbits mentals». El trànsit callat i clar dels centenars de cucs pel llenç podria ser el trànsit pacífic de milers de ciutadans que ocuparen les places públiques reclamant democràcia i justícia. La *Generació espontània* podria ser —és també, al meu modest entendre— l'al·legoria de l'espontània concentració de milers de joves descontents —de tota una nova generació latent— que apareixia simultàniament en moltes ciutats europees, com les larves dels cucs de seda en passar l'hivern... I açò en Boix, ací, és perfectament assumible si partim de la importància prèvia i sumaríssima de l'estètica, i que el mateix Hauser va matisar: «Sembla més esperançador orientar la controvèrsia sobre la relació entre els fenòmens artístics i els socials d'acord amb el concepte de la correspondència que amb el de la causalitat en el sentit d'una raó necessària i suficient».¹² Perquè si «de correspondència» es tracta, no cal més que observar tres altres obres d'aquesta sèrie on el Mediterrani i la mort són presents, amb tres títols ben eloqüents i clarificadors (*Lampedusa*, *Caront* i *Caribdis*) i amb dues tècniques ben diferents (pintura i escultura). Si iniciem el debat per l'estètica, podrem fer bones les encertades paraules

11. Bernat i Baldoví, Josep. *Obra Completa I*. Catarroja: Afers; Sueca: Impremta L. Palàcios, 1997, p. 83.

12. Hauser, Arnold. *Sociologia del arte I*. Madrid: Guadarrama, 1975, p. 42.

de la crítica francesa i doctora en història de l'art Michelle Vergniolle-Delalle: «Manuel Boix joue sàviament de l'obscurité et du mystère»;¹³ al mateix temps que sentirem el *flash-back* premeditat que Boix ens posa al davant amb els cordells de la sèrie Pintar la Mar i amb la recreació de les efigies de les petites i misterioses escultures de bronze que en una vida anterior foren Els Equilibristes i que ací —carregades d'una altra intencionalitat— prenen altres formes i signifiquen altres continguts. La pròpia obra anterior serveix al creador per a fer propostes noves, amb altres concepcions estètiques i sense renegar en absolut del treball precedent. És la nova forma que prové de la síntesi del seu treball. *Lampedusa*, com d'altres llenços d'aquesta mateixa sèrie, ha sorgit d'una infinitat d'hores de pacient treball i de dotzenes i dotzenes de caixes de carbonets Leam, Winsor & Newton, Artist, Conté à Paris... amb les quals, capa a capa —amb la fixació regular, constant, de la laca, mentre durava el procés de creació—, el pintor ha anat cercant la textura diversa i exacta, la grisalla idònia i els mil i un matisos imaginables que no s'haurien aconseguit mai de cap altra manera —amb ràfegues d'aerògraf, per exemple. L'elaboració dels enigmàtics fons obscurs, d'on rellueixen les figures dibuixades, ha tingut la particularitat artesanal d'haver obligat a crear una *reserva* minuciosa a base de goma de cel·lofana per a tot el dibuix, per tal que els punts blancs d'aquestes figures no perderen la seua vivacitat per les successives capes de carbonet difuminant el llarg i ample del quadre —sobretot a l'alt, d'on naix la profunditat de l'espai representat. I si, seguint amb la dialèctica hauseriana sobre la relació entre l'artístic i el social, decidírem encetar el debat per l'ètica i «la correspondència social», no podríem defugir de recordar l'impacte mediàtic a escala mundial que el 3 d'octubre de 2013 va provocar el naufragi en aigües italianes d'una barcassa d'immigrants procedent d'Àfrica. Van morir ofegades 363 persones. Molts dels cossos foren trobats a més de quaranta metres de profunditat, a les aigües europees, a les aigües comunes del Mediterrani. Boix, per la premsa escrita, per la ràdio i per la televisió, en fou testimoni i ara n'és, *corresponentment*, declarant. Davant les lleis que penalitzen les conductes dels qui ajuden els immigrants i davant la impassibilitat de la majoria dels governs europeus, el pintor fa la seua declaració amb un quadre de 4 x 2 metres. Sense representacions macabres, amb una



Detall de *Pedres* (sèrie *Pintar la mar*). Aiguafort a una tinta i aquarel·la. 72,5 x 84,5 cm sobre paper de 78 x 106 cm. M. Boix, 1982.

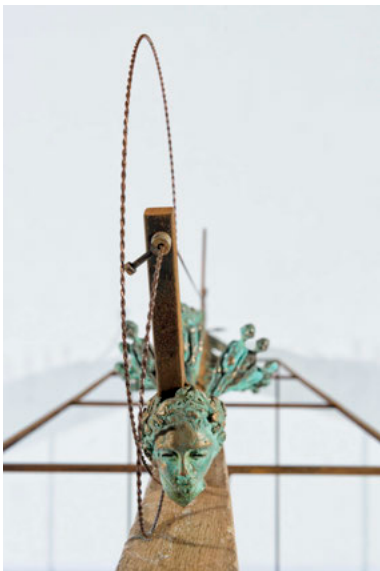


Caixa de múltiples caixes de diferents i diversos tipus de carbonets.

13. Vergniolle-Delalle, Michelle. *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*. París: L'Harmattan, 2004, p. 333. [Trad.: Manuel Boix juga sàviament amb l'obscuritat i el misteri].



L'illa dels morts (tercera versió). Oli sobre taula. 80 x 150 cm. Arnold Böcklin, 1883. Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin.



Detall de *Caront* (sèrie La Nau). Bronze, fusta i ferro. 110 x 320 x 70 cm. M. Boix, 2014

14. Benito, Daniel; Piqueras, Norberto: "El arte de la descripción en la cultura barroca. Los Globos terrestre y celeste de Blaeu en la Universitat de València" en *Cel i Terra. L'art dels cartògrafs a la Universitat de València*. València: Universitat de València. Servei de Conservació del Patrimoni, 1996, p. II.

15. Virgili. *L'Eneida*. Llibre VI, versos 298 i 299.

imatge bella, colpidora i inquietant ensem, i recordant-nos —per això la presència en l'exposició del *Globus terrestre* dels cartògrafs holandesos Willem Janszoon i Jan Blaeu¹⁴— que el Mediterrani és el nostre espai comú i com de pròxims estem.

El tema de la migració i els drets humans és suficientment colpidor per a ésser tractat per Boix amb qualsevol de les altres disciplines artístiques que domina: calcografia, escultura, il·lustració... I és per això que retorna a les matèries nobles amb les quals treballa a gust, com el bronze, la fusta de mobila i el ferro forjat, per tal d'acarar *Caront* i *Caribdis*, les rèpliques escultòriques de *Lampedusa*, amb una plasticitat i poètica plenament actuals. L'escultor pot ara de la mitologia grega i el canal de Sicília esdevé el riu Aqueront —o la llacuna estígia si ens atenim a la versió de Virgili en l'*Eneida*— i Caront, fidel a la llegenda mitològica, continua guiant les ombres dels difunts, transportant-los d'un costat a l'altre del riu, del llac o de la mar, indicant-los el camí del descans etern, del cementiri, de l'infern. «Ací jau Caront, que governa la lúgubre costa / sòrdid déu»¹⁵ capitanejant un fràgil vaixell de ferro colat, amb ones també fèrries, farcit de petites escultures de bronze que representen els passatgers errants que —abans o després— veurem pintats i ofegats. El zel i la cura amb què Boix ha modelat, fos i patinat cadascuna de les figuretes de bronze (de no més de 8 cm d'alçada), i la inclinació i deriva que prenen en la composició de l'obra, ens obliguen a mirar-les d'una en una —com a tragèdies personals que representen— i en el seu conjunt i des de diversos angles —com a la tragèdia col·lectiva que són. El barquer Caront, en el viatge del temps, ha estat imaginat en la partitura del compositor Max Reger i amb els colors d'Arnold Böcklin, Miquel Àngel, Gustave Doré, Luca Giordano, Joachim Patinir... I ara, també, en els bronzes de Boix, obrint una línia escultòrica que ha tingut continuació immediata amb la peça *Caribdis*. La mitologia grega, la mar, un estret que —transportat de l'imaginari a la realitat— diuen que podria ser el de Messina, entre l'illa de Sicília i la Calàbria peninsular italiana que Boix coneix bé, i —altre cop— la mort que sura per damunt les ones: Caribdis era un monstre marí que tres vegades al dia succionava enormes quantitats d'aigua i s'engolia tot *el qui* i tot *el que* hi haguera al seu davant; *Caribdis* és bronze en petites figures, és ferro, és fusta noble,

és trencament del concepte tradicional de peça escultòrica i és, ensem, passió boixiana per les llegendes dels nostres avantpassats, pel decurs de la història i per la natura, d'ací justament el realista peix de bronze —una tenca de l'Albufera, per a ser més exactes—, disfressada de monstre i de bàrbars dimensions si el comparem amb els anònims naufrags, disposat a engolir-s'ho tot. I en aquest «engolir-s'ho tot» s'explicita l'economia, els diners, que Boix posa a la boca de la carpa (siga *Tinca tinca* o siga *Cyprinus carpio*) reproduint una moneda d'or de Carles IV, de 1807.

Justament la història —i la conservació i record de la nostra memòria— té en l'obra del tridimensional Boix un dels seus punts àlgids en l'escultura que l'Ajuntament de Vila-real li va encomanar a les acaballes del segle passat: *Monument als maulets*. És significatiu el treball de documentació prèvia que Boix desplegà i la selecció del llibre *Crònica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, de Martí de Viciano, abans de fer el relleu en ferro i bronze de la ciutat de la Plana. Boix trobà en la Biblioteca General de la Universitat de València aquesta compilació de quatre volums —malgrat que, estranyament, ningú no ha vist mai el primer— i en un dels seus gravats veié el perfil de ciutat que necessitava mentre llegia el seu contingut: «la narració de fets heroics protagonitzats pels personatges [de les Germanies] i tot allò relatiu a les històries locals».¹⁶ Com encertadament va observar el medievalista i filòleg Escartí, professor de la Universitat de València, «Boix es permet, encara, una certa ironia: si en les planxes de ferro podem trobar una imatge antiga de Vila-real, vull assenyalar que, paradoxalment, aquella visió prové d'un llibre de Martí de Viciano, el qual paga la pena comentar que fou un aferrissat anti germanat: [...] la imatge selecta d'un noble historiògraf esdevé símbol i epitafi per als antiborbònics de la Guerra de Successió».¹⁷ Quinze anys després, tot just va rebre Boix l'encàrrec d'exposar a La Nau de la Universitat de València, a l'edifici que acull tant la prestigiada i sublim Biblioteca General com la novella Sala Acadèmia, on presentarà la seua obra més recent, l'artista pretén fer el recordatori del leitmotiv bibliogràfic i —vista la impossibilitat material de traslladar a l'exposició el *Monument als maulets*, per les dimensions, el pes i els ancoratges que comporta— repren el motle d'un dels laterals del monument i treballa sobre aquest en dues direccions: la de l'art conceptual contem-



Portada de la tercera part del llibre *Crònica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, de Martí de Viciano. 1563. [Universitat de València. BH a-b4, c-y8,z10]



Monument als maulets. Ferro policromat i bronze. 370 x 300 x 300 cm. M. Boix. 1998.

16. Alejos Morán, Asunción. "Estampes i gravats" en *Els tresors de la Universitat de València*. València: Publicacions de la Universitat de València - Patronat Cinc Segles, 1999, p. 106.

17. Escartí, Vicent J. "Aproximacions a l'obra de M. Boix (1991-2003)" en *M. Boix: el gest, la mirada*. València: Fundació Bancaixa, 2003, p. 178.



El Rector de la Universitat de València, Esteban Morcillo, i Manuel Boix observant el manuscrit il·luminat *Roman de la Rose* en la Biblioteca Històrica de la Universitat.



El Vicerector de Cultura i Igualtat de la Universitat de València, Antonio Ariño, i Manuel Boix observant les il·lustracions del manuscrit *Auli Cellii Noctium Atticarum* (*Noctes atticae*), de 1483, en la Biblioteca Històrica de la Universitat [BH Ms. 0389].

18. Boix, Anna; Guarinos, Abel. "Catalogació de Bibliofília, Llibres il·lustrats, Il·lustracions per a diaris i revistes i Portades" en *Manuel Boix. Obra gràfica i impresa*. València: Generalitat Valenciana, 2006, p. 169 a 248.

porani i la del retorn al Renaixement (el retorn a la biblioteca, que és, sense cap tipus de dubte, la síntesi de la cultura europea de les èpoques medieval i humanística que tant atrauen el pintor).

Manuel Boix, com a il·lustrador, ha fet 152 il·lustracions per a obres de bibliofília (emprant el gravat, la serigrafia i, fins i tot, l'escultura), 1.667 per a llibres il·lustrats (emprant l'aquarel·la o/i la tinta xinesa) i 222 per a revistes i portades de llibres,¹⁸ i no defuig de fer-ne de noves si es presenta l'ocasió. I l'avinentesa la propicia ara una visita a la Biblioteca de la Universitat que fem el rector, Esteban Morcillo; el vicerector de Cultura i Igualtat, Antonio Ariño; Manuel Boix i jo mateix, com a comissari —sense placa— de l'exposició. A la Biblioteca tenim el privilegi de gaudir de ben a prop de les 177 miniatures de l'exemplar manuscrit del *Roman de la Rose*, una de les novel·les cortesanes versificades més difoses entre l'aristocràcia europea de la baixa edat mitjana. Fins i tot, tinguérem el privilegi de tocar un dels dibuixos miniats..., però fou solament en el breu instant en què l'aleshores directora de la Biblioteca, M^a Cruz Cabeza, mirava —o feia com que mirava— cap a un altre lloc. El refinament de les il·lustracions del *Roman de la Rose*, propi de l'estil que imperava a París en el primer quart del segle XV, degué motivar Boix en la decisió d'incorporar una preciosista i miniada il·lustració seua en el motle repintat *Dels maulets*, convertit ara en obra nova: *Capítular*. El material de base, en tant que és corporeïtat, es recicla i esdevé llenç o superfície amb relleu sobre la qual treballar; i el tema, la intenció, s'actualitza amb total naturalitat en les mans de Boix. El resultat: poètic, impactant, captivador; dues èpoques i dos records continguts en una mateixa obra que —a més— està datada i signada dues vegades; curiosament, en dos segles diferents.

Tornant a la pintura —gairebé totes les sèries de Boix tenen més obra pictòrica que escultòrica, amb l'excepció d'El Punt dins el Moviment · El Joc de Pilota, i Els Borja—, la cronologia ens porta a *Nevant a Colòmbia*, la creació —de moment— de més grandària de tota la incipient sèrie i que ben bé podria esdevenir un manifest cromàtic. A les afinades observacions de Joan Llinares, Urbà Lozano o Juli Perretó que el lector podrà llegir en aquest mateix catàleg sobre el tipus de *neu* que té Colòmbia i sobre la procedència del protagonista central,

i a les que l'espectador podrà intuir en la mateixa exposició —l'obra anirà acompanyada d'una balança de precisió i de diferents xeringues i material mèdic de segles passats—, m'agradaria afegir-n'hi una, la cromàtica, ja que en aquest llenç de sis metres d'ample es conté tota la paleta de tonalitats amb què el pintor treballa actualment, en iniciar-se la segona dècada del s. XXI. L'obra comença amb el blanc més absolut i acaba amb el negre més rotund —o a l'inrevés, tenint en compte per on comence l'espectador la seua lectura— xocant estrepitosament al centre i conformant una massa suspesa i tova com la d'un núvol en què hi ha tots els colors del gris. L'espai està creat canviant textures, a la manera informalista, amb la tècnica de la grisalla i preparant l'espectador perquè perceba degradacions i formes. *Nevant a Colòmbia* és tota una estampa cromàtica on l'entonació del negre sobre el blanc i la sensació de volum que aquesta comporta —com si contemplàrem una escultura— supleixen qualsevol necessitat de policromia. L'obra també conté un *trompe l'oeil* fascinant, amb una utilització mínima —gairebé absent— del carbonet per a representar el volum de la matèria blanca, que segueix fent adients les paraules de Vicent Todolí, historiador de l'art i exdirector de la Tate Modern Gallery de Londres, escrites sobre Boix i els seus efectes de *trompe l'oeil*: «planteja una reflexió sobre la pintura com a suport, com a *peinture* o com a *tableau*, i tot això envoltat en un ambient marbrenc, fred, irreal. [...] Boix camina per unes noves vies que fan necessària, en certa manera, la participació de l'espectador. És una mena de “fer l'ullet”, d'incitació al joc que li fa a l'espectador».¹⁹ Amb la seductora tridimensionalitat fingida en blancs a l'esquerra, en negres a la dreta i en grisos al centre, *Nevant a Colòmbia* és la pedra de Rosetta que ens fa entendre el contingut i el quefer estètics que transmet aquest manifest boixià. I més encara si al gos pintat per Boix —al bell mig de l'ampla escena, protagonista únic del gran paisatge— li infligim algun tipus de correlació amb el conte «El gos que va veure Déu», de Dino Buzzati, autor que, sense ni imaginar-s'ho ni de ben lluny, ha esdevingut —junt amb molta altra literatura i junt amb molts objectes icònics històrics— peça clau en la configuració de determinades obres d'aquesta sèrie. Plantejada ací la relació de la literatura universal en la —també universal— pintura de Boix, per tal d'esbrinar el



Detall d'un *trompe l'oeil* a *Nevant a Colòmbia*. Carbonet i oli sobre llenç. 200 x 600 cm. M. Boix, 2013.



Ampolles de sèrum fisiològic, comprimits de sulfometoxipridazina i xeringa procedents d'una donació del Dr. Catalá Payá. Col·lecció Científicomèdica de la Universitat de València. [Sig. 66, id 160; 95, id 189; 99, id 246; i 80, id 174]

19. Todolí, Vicente. “Boix Heras Armengol” en *Boix, Heras, Armengol*. València: IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, 1995, p. 229.



Dos moments de la restauració-intervenció —ja en la segona dècada del s. XXI— sobre la taula de la *Immaculada Concepció* del s. XVII.

moll de l'os de la seua pintura, m'agradaria fer bones les apreciacions que Boix escrigué en un article sobre l'essència de la literatura que, fil per randa, podríem aplicar a l'essència de la seua plàstica: «Crec que el que fa malbé qualsevol producció artística és la falta de mesura: la saturació o el dèficit d'alguns components imprescindibles. [...] L'excés té com a resultat l'amanerament, la percepció que el producte final està excessivament manipulat; la manca condueix a la provisionalitat, a la descurança, a la sensació d'estar davant d'una obra immadura, poc treballada, o treballada sense la destresa suficient. La ponderació és, per tant, un factor fonamental».²⁰ I de ponderació i de reflexió, l'obra de Boix en va més que sobrada. I dic «reflexió» perquè considere que Boix no sols pinta, Boix pensa. Pensa i plasma sobre una tela o amb un modelat la imatge fruit d'aqueixa reflexió, materialitza plàsticament una idea. I, seguint la digressió, quan finalment pinta, més que pintar, repinta —o pinta novament, o torna a pintar sobre allò que en altre temps pintà—; més que esculpir, reesculpeix —o modela de bell nou, fins i tot, o sobretot, a partir de la pròpia obra pretèrita.

Ja en el tram final de l'exposició —malgrat que podria ser perfectament el prefaci, si ens atenim a la doble datació que aplicarem a aquesta *creació*— del fons del viatge pel temps emergeix una complexa obra subdividida en tres parts: *Dogma*, *Teorema* i *Metafísica*.

Dogma i *Teorema* són les dues *recreacions*, les que poden tenir doble data de creació, i són les que flanquegen, una a cada costat, com les ventalles d'un tríptic, la meditació *Metafísica*. *Dogma* és la restauració rigorosa i a la manera acadèmica de la taula de la Immaculada Concepció que hem comentat a l'inici d'aquest assaig. Per tant, la primera datació ens remet al segle XVII i a un pintor anònim (de la *cort joanesca*), i la segona correspon al 2014 i és la intervenció plàstica que fa sobre la taula i on Boix fa palesa la lectura crítica sobre el dogma de la virginitat de Maria. «Tomás Llorens veu en la seua obra un intent d'elaborar, a partir de les seues vivències, uns models que revelen la possibilitat d'omplir-los d'un sentit religiós, però amb una religiositat en la línia de l'Antic Testament, a l'estil dels místics medievals, plantejant la religió des d'unes premisses de caràcter crític»,^{19 bis} ens recorda Todolí sobre l'opinió del crític, historiador de l'art i exdirector de museus com l'IVAM i el Museo Nacio-

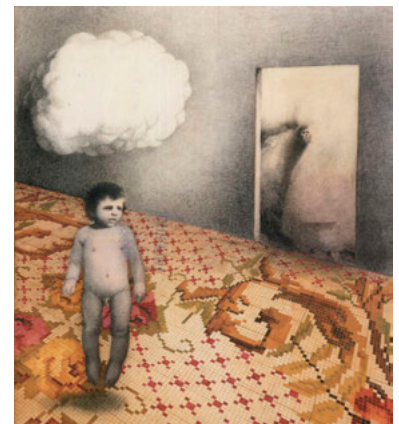
19.^{bis} *Idem*, p. 227.

20 . Boix, Manuel. "L'essència de la literatura". *L'Illa, Revista de Lletres*, número 57. Alzira: Bromera, 2011, p. 3.

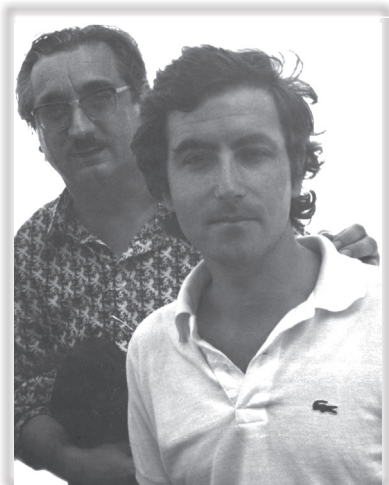
nal Reina Sofia, Tomás Llorens, al voltant d'algun dels trets de la iniciàtica obra boixiana, i afig, tot seguit, a títol propi i sobre l'obra posterior: «i si de cas recorre als elements religiosos serà ja des d'un punt de vista totalment crític». Pensat i debatut, és un «pensament crític» el que Boix fa amb la seua intervenció plàstica sobre el ventre de la mare de déu vuitcentista: són preguntes i qüestionaments. Més que d'escèptic fa d'ecclèctic. Més que com a material criticable, utilitza de pretext la butla dogmàtica *Ineffabilis Deus* amb la qual el papa Pius IX, el 8 de desembre de 1854, va proclamar la «inexcusable i incontestable virginitat de la Mare de Déu» per tal de llançar el tema a l'espectador, 160 anys després, a fi que —com a mínim— es pregunte el perquè de la composició i el perquè de les proclames autoritàries d'abans i d'ara. I a l'altra part de *Dogma*, fent la simetria boixiana a *Metafísica*, el visitant trobarà *Teorema*: aqueixa proposició que afirma una veritat demostrable, aqueixa proposició que pot ser demostrada de manera lògica a partir d'un axioma o d'altres *theoremata* que han estat demostrats abans. Potser per això, per a la confecció de *Teorema* Boix agafa una tela pintada a l'oli per ell l'any 1965, *L'estigmatitzada*, i retalla —en el sentit físic de la paraula, amb tisores— l'enigmàtica figura central, que ara serà encolada, enganxada, sobre una nova tela de lli. La truculència poètica de la primera estigmatitzada, en ser manipulada trenta-quatre anys després, es transforma i s'actualitza per oferir un nou interrogant al contemplador sobre la vida i la mort, sobre el pas del temps, sobre el sentit de l'existència. I al bell mig de *Dogma* i de *Teorema*, flanquejada per aquestes com un tríptic indestriable, veurem la última creació boixiana per a l'exposició: *Metafísica*. Ací no podem parlar d'una doble datació perquè en aquest llenç tota la pintura és nova, malgrat que —per la vessant estètica— la composició no s'amaga de tenir el seu correlat en el díptic *Retransmissió televisiva del miracle*, pintat per Boix el 1970: un títol irònic per a una obra que presentava la manipulació televisiva de la realitat de l'època. *Metafísica*, ara, configura un lloc interior on la perspectiva i la profunditat de l'espai assenyalen dues portes laterals que condueixen a dos mons o dues realitats distintes, malgrat que —per la vessant filosòfica— l'obra s'entrellaça amb alguns dels conceptes que més han ocupat i preocupat l'artista plàstic: l'ésser, l'existència, l'essència, l'espai, el temps... i els aspectes de



L'estigmatitzada. Oli sobre tela. 170 x 150 cm. M. Boix, 1970.



Detall de *Retransmissió televisiva del miracle*. Carbonet i oli sobre tela. 170 x 300 cm. M. Boix, 1970.



Joan Fuster i Manuel Boix en la dècada dels setanta, abans d'entrar a una representació del *Misteri d'Elx*.



...subjecte a un ala subterrània... (il·lustració —amb escultures— del poemari *Terra en la boca*, de Joan Fuster). Bronze. 8,5 x 8,6 x 5,6cm. M. Boix, 1993.

21. Aguilera Cerni, Vicente. "Notes sobre Manuel Boix" en *Tres assaigs sobre Manuel Boix*. Sueca: Edicions País Valencià, 1981, p. 26 i 27.

22. Fuster, Joan. *Indagacions i propostes*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p. 301.

23. Fuster, Joan. *Sagitari*. Alzira: Bro-mera, 1993, p. 75.

24. Balaguer, Enric. *Els colors de les paraules. Notes sobre Joan Fuster i la pintura*. València: Universitat de València, 2007, p. III.

la realitat que són inaccessibles a la investigació científica. Aquesta transcendentalitat de l'obra de Boix ja la reflectí l'expresident del Consell Valencià de Cultura i crític d'art Vicente Aguilera Cerni en un assaig coetani a les comentades *L'estigmatitzada* i *Retransmissió televisiva del miracle*: «Per això hem pogut afirmar que l'art de Boix opera en nivells transcendents. I si aconsegueix aquestes cotes de transcendència en presentar-nos la historicitat dels valors, la seua meditació axiològica serà necessàriament una operació crítica, un refús del tòpic i del conformisme»²¹ pintat —ací— a la manera *més clara* —o més obscura—, amb la ironia que sempre s'ha permès: en aquesta ocasió incorporant en el llenç —tot i que traduït al llatí, per fer-li *una volta més*— un dels mítics aforismes de Joan Fuster sobre la filosofia: «Definició (possible) de la filosofia: L'art d'agafar la vaca pels collons»²², ara «Definitio (possibilis) philosophiae: vaccam de coleis ars capiendi».

Per tant, com ja hem vist, la nova sèrie *La Nau* de Manuel Boix pren una plasticitat molt concreta i una artísticitat que viatja i divaga entre els objectes icònics històrics, el saber (i la suma de més de cinc-cents anys de les sapiències que bressola la Universitat de València), la denúncia, el pensament, la memòria i el record (tant si es tracta del vital del mateix Boix com del que remet a la seua pròpia obra anterior). Al cap i a la fi, «recordar és tornar a veure, mantenir una visió, retenir-la. L'oblit equival a una forma o una altra de fosca. [...] Ens aferrem a aquesta petita claredat que és la memòria. Jo sóc jo en la mesura que em recorde de ser-ho: que em recorde que ho sóc»²³ escriví Fuster en l'últim llibre d'assaigs que publicà, *Sagitari*. I la citació fusteriana per a anar cloent no és casual, com tampoc ho ha estat al llarg de l'article la seua presència. No per atzar l'artista de l'Alcúdia sempre té l'obra de l'escriptor de Sueca a la tauleta de nit. De debò, l'amistat i admiració compartida: «[els] dos artistes predilectes de Fuster: Andreu Alfaro i Manuel Boix».²⁴ Fuster escriví i profetitzà *sobre Boix* i *per* acompanyar alguna obra de Boix, i el pintor i escultor pintà i modelà el rostre de l'escriptor al temps que també féu plasticitat sobre allò que havien donat a conèixer els seus estudis. I no per accident s'ha posat en paral·lel la vasta, diversa, profusa i profunda obra d'erudició de l'un amb la no menys vasta, diversa, profusa i profunda obra plàstica de l'altre.

METAMORFOSI

I SIMBIOSI

EN ELS PAISATGES

DE MANUEL BOIX

Joan Llinares





Codex valentinus *Cosmographia* de Claudi Ptolomeu
Nicolaus Germanus (miniaturista). Vitela, 44 x 30,5 cm. 1450-1470
Universitat de València [B.U., MS, 693]

V

AIG CONÈIXER BOIX A LA FI DELS ANYS SETANTA PER RAONS

tant estètiques com ètiques. Vaig anar a demanar-li la seua col·laboració en una campanya contra la central nuclear de Cofrents —que aleshores es trobava en construcció— convençuts com estàvem que sovint els pensaments i els sentiments es transmeten millor a través de la creació artística que a través del text, sobretot quan es tracta de relats tècnics i enfarfegats.

D'aquella trobada va nàixer *Cara i Creu*,² una publicació vivament il·lustrada de portada idíl·lica —el País paradís— i contraportada lúgubre —el País cementeri—, allò que volíem ser i allò en què temíem —temem— convertir-nos. En el seu interior, el meu relat, escrit conjuntament amb Vicent Esteve, en què explicava l'absurd de tenir una ruleta russa atòmica de mil megawatts refrescant-se a les aigües del nostre Xúquer, es conjuminava amb els colors i les formes del Boix exuberant en l'artístic i combatent en l'estima pel seu país. El *Cara i Creu* va ser un projecte coral que Boix va voler compartir amb altres bons artistes de la Ribera com Adrià Pina, Joan Verdú i el desaparegut Enric Solbes, per a qui *Cara i Creu* va ser el primer treball gràfic publicat. En els mesos que van seguir l'edició, presentàrem la publicació per pobles i ciutats, animant debats en què es parlava tant del text com del context visual i plàstic. El relat i la il·lustració es potenciaven mútuament i creaven un tot inseparable, tal com ha estat la trajectòria de l'extensa obra de Boix. Art, contingut i compromís com a reivindicació de la funció social de l'artista.

Després del *Cara i Creu* arribaria poc de temps després la litografia seriada *La Casa Verda*,³ reproduïda com a cartell en una multitud d'ocasions i convertida en el símbol de la casa comuna de l'irreductible ecologisme valencià. I la vida va seguir i vam tornar a tenir esporàdiques trobades, al seu taller del carrer de Sant Pere de l'Alcúdia quan preparava les planxes del *Tirant el Blanc*,⁴ a la mítica Llibreria Xúquer, de Vicent Silvestre, reoberta després de la pantanada del 82, amb la presentació del meravellós conte il·lustrat *El pardalet sabut i el rei descregut*,⁵ de Josep Palomero, i la dedicatòria que em va fer «a fi que mirant dins la bola

La pintura de Manuel Boix ens impulsa a parlar no solament de pintura sinó també d'economia, d'ideologies, d'opció nacional, de lluita de classes, de política. [...] La proposta estètica de Boix és inseparable de la proposta ètica subjacent. Joan Fuster¹

1. Aguilera Cerní, Vicente; Fuster, Joan; Palàcios, Josep. *Tres assaigs sobre Manuel Boix*. València: Diputació de València, 1981; *Manuel Boix: el gest, la mirada*. València: Fundació Bancaixa, 2003.

2. Llinares, Joan; Esteve, Vicent. *Cara i Creu*. Amb il·lustracions de Manuel Boix, Adrià Pina, Joan Verdú i Enric Solbes. Editat per la Coordinadora Antinuclear d'Alzira, 1980.

3. Boix, Manuel. *La Casa Verda*, quadricromia en *offset* sobre paper estucat. 100 exemplars de la primera edició. Alzira: Impremta Piera, 1983.

4. *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, il·lustrat per M. Boix amb 48 aigües i 8 il·lustracions impreses. 4 volums. L'Alcúdia-Sueca: Edicions a la Tercer Branca, 1979-1986.

5. Palomero, Josep. *El pardalet sabut i el rei descregut*, amb il·lustracions de Manuel Boix. València: Diputació de València, 1982.



Falconeria. Oli sobre tela, 130 x 130 cm i escultura amb moviment. M. Boix, 1971.

transparent del vell, vegem un món —que és en aquest— que hem de saber transmetre com si és tractés d'un gen intransferible. Gener/83»; i anys després a l'IVAM, arran de la seua exposició conjunta amb Heras i Armengol; i a Barcelona, al MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, al gener de 2004 quan es feia l'exposició dedicada a Fortuny, precisament el dia que es cloïa. I anys després, per la reedició del *Cantovicorum Iubilo*, un bellíssim i delicat llibre-disc il·lustrat per Boix amb les veus de l'OVI-Orfeó Valencià Infantil i la música del seu director Josep Lluís Valldecabres.

De nou a l'Alcúdia, gaudint l'exposició retrospectiva de la seua obra gràfica i impresa⁶, una mostra que va posar de manifest la perenne empremta de Boix en la construcció de la imatge visual del moviment cultural i social valencianista, amb una part de l'exposició sota l'espectacular volta de la Casa de la Cultura, *La Cúpula de la Ribera*, també pintada pel mateix Boix com a al·legoria a la pintura fosa amb la mare Terra. I quasi alhora i en el mateix lloc, en el memorial del primer aniversari de la mort del meu estimat professor Josep Lluís Bausset, de qui Boix va fer l'al·legoria del 100è aniversari.

I fa no res, al Centre Cultural Bancaixa, a propòsit de l'exposició col·lectiva *Estudis d'Art*, comissariada per Martí Domínguez i Jesús Císcar, una fusió de la fotografia de Císcar, l'assaig de Domínguez amb l'obra seleccionada d'autors valencians contemporanis, entre els quals evidentment figurava Boix.

Ara he tingut el privilegi de veure nàixer una part de la seua obra recent, d'assistir al part conceptual i material de les seues últimes creacions, de debatre, reflexionar i contrastar durant moltes hores compartides amb Manuel Boix i Abel Guarinos, hores que van passar com una exhalació, parlant de tot, del passat i del present de l'art, d'exposicions mítiques, del desconcert als nostres museus; dels grans autors, de Sorolla, Picasso, Miró...; del que ens està ocorrent ací i fora; de la perplexitat davant la realitat; del pas del temps i dels qui ens han deixat; de la condició humana; de política, de literatura, de cinema, de ciència...

D'aquestes trobades al taller del carrer de Santa Bàrbara sorgeixen les línies que vénen tot seguit.

6. L'exposició «Manuel Boix: Obra gràfica i impresa» es presentà en 2006 al Centre del Carme-Museu de Belles Arts de València i s'exhibí a diversos centres d'art de ciutats espanyoles i estrangeres: en 2007 a la Llotja del Peix d'Alacant; en 2008 al Mainzer Rathaus-Foyer de Magúncia (Alemanya); en 2009 al Couvent des Minimes de Perpinyà (França); en 2010 al MUCBE-Museu de Cultura de Benicarló-Castelló; i en 2012 a la Casa de la Cultura de l'Alcúdia.

GENERACIÓ ESPONTÀNIA

La primera obra que vaig trobar tot just entrant al taller de Boix va ser el gran díptic dels cucs de seda que ja estava quasi acabat. La totalitat de la superfície del llenç l'ocupen centenars d'humils erugues laborioses, incansables i abstretes, regalant-se i devorant incessantment les fulles de morera.

L'obra pintada per Boix en totes les tonalitats del blanc i negre, sense cap altre color que no fóra el que poguera sorgir de la barra de carbonet, transcendeix la realitat de la representació pictòrica per submergir-nos en una atmosfera imaginària i onírica. La sensació més immediata que vaig sentir em va remetre a l'expressió malrauxiana de l'art com a interpretació de la natura, com a reflex d'allò que la persona pot veure i alhora com a expressió de l'esperit i d'allò que sent l'artista, la representació del que l'home no pot veure, tal com ho va descriure Malraux mateix en la seua obra autobiogràfica *La tête d'obsidienne*.⁷ Vaig percebre que a l'interior del llenç entrelaçat amb els cucs de seda de Boix també subjeien els nostres records més remots, el sentit del pas del temps i el d'aquelles primeres sensacions del procés mutant de la vida percebudes en la nostra infantesa quan cada primavera obríem repetidament la caixa de cartó foradat guardat durant el llarg hivern esperant que amb les primeres calitges primaverals aquells minúsculs punts negres començaren a moure's, moment en què arrancava la frenètica tasca d'alimentar-los disputant-nos les primeres fulles brotades de les moreres dels patis de les escoles i les que esguitaven les vores d'hortes i sèquies. Aguaitar una vegada i una altra a la caixa per veure créixer els cucs de seda, escrutar-ne tots els moviments, mesurar la seua capacitat devoradora, enfilar-se a les copes dels arbres per arrancar-ne les fulles i oferir el vital aliment, ens convertia en autors infantils d'una obra mestra de la natura en què la verda fulla es convertiria en suau i subtil fil de seda gràcies a uns éssers insignificants, primer punts, després erugues i finalment papallones, que ens inculcarien les primeres nocions del pas del temps, del nostre vincle amb la natura, de la seua capacitat transformadora, de la fragilitat, de les interdependències, de la fugacitat del bell, del llaç amb la terra, amb el nostre petit país, aquell que un dia va viure de la seda i ho va continuar recordant a través dels xiquets que, en eixir de l'escola, fugien a l'horta a arregar les fulles de morera.



Detall de *Mitja fulla de morera* (sèrie *La Nau*). Grisalla sobre llenç. M. Boix, 2013.

7. Malraux, André. *La tête d'obsidienne*. París: Gallimard, 1974. Una de les poques obres de la literatura contemporània que, amb la seua agudesa i intensitat, ens ha ajudat a comprendre l'art.

LAMPEDUSA



Detall de la *Carta nàutica* o portolà de Jacobus Russus, de 1563, on es pot comprovar l'abundant toponímia que conté, l'exactitud geogràfica i la seua profusa decoració.

L'art també és un mitjà per a commoure el major nombre possible de persones, ens deia Albert Camus⁸ referint-se al paper de l'escriptor i definint una regla universal que ell feia extensible a tots els creadors, sense distinció que foren intel·lectuals o treballadors, com a ell li agradava repetir. D'ells, en deia que la tasca de crear art no es trobava exempta de difícils deures, entre els quals no posar-se al servei dels qui fan la història sinó dels qui la pateixen. En cas de no fer-ho així, l'art esdevé en un plaer solitari privat de la seua essència i reduït a un joc destinat a satisfer els poderosos o a complir convencionalismes i modes que l'alinearàn amb ells. I, tot i això, el poder de l'artista és enorme, ja que el silenci d'un ésser desconegut, abandonat en qualsevol part del món a les humiliacions i abusos, pot ressonar davant tots si l'artista, per mitjà dels privilegis que li dóna la seua llibertat i la seua capacitat creadora així ho decideix i ho fa.

Lampedusa, una minúscula illa de la Mediterrània, és ara també un gran llenç simbòlic de Boix de visió colpidora que representa successives fileres de figures humanes que, atrapades per cordes, es precipiten cap als abismes marins on jauen amuntegats molts altres que hi van arribar abans i on, gràcies a la verticalitat del quadre, també ens situa a nosaltres mateixos. Les figures creades per Boix com a espectres negres en moviment, com extrems d'un davallament tenebrista, com si es tractara d'un Josep de Ribera imaginari, amb l'únic color pallós de les cordes que els subjecten en la seua caiguda cap a les profunditats, ens situen davant el sacrifici contemporani de milers d'éssers humans que intenten salvar la vida arribant a les costes europees en la seua fugida desesperada de la fam, la misèria i les guerres, herència o conseqüència del model colonial i econòmic imposat durant segles per les societats opulentes que ara els menyspreen i els deneguen l'acolliment. Aquestes figures atrapades, esguitades de llum zenital, arrossegades cap a la foscor abismal, ens fan sentir l'absència cruel d'empatia i compassió en un sistema que ha construït tota la seua superioritat en la seua capacitat d'ignorar i banalitzar el mal quan els qui el pateixen són *els altres*, tal com ho va escriure Hannah Arendt en referir-se a la perversitat de la condició humana que assumeix com a normal que milers o milions de persones muien

8. *Discurs de Suècia*, 10 de desembre de 1957. Madrid: Alianza Editorial, 2010 (Biblioteca Camus).

perquè les lleis de l'ordre establert així ho disposen.⁹ En què es diferencien les amuntegades i desballestades barcasses d'emigrants desesperats que es llancen a la Mediterrània a la recerca de la seua Lampedusa o de les costes andaluses navegant cap a una mort segura per a molts d'ells, dels trens de bestiar que conduïen amuntegats jueus, gitanos o resistents cap als camp d'extermini? És cert que els uns van ser empentats cap a la mort per les baionetes d'una màquina de matar d'eficiència industrial, però què són sinó les grans fams induïdes per la cobdícia neocolonial, aquella que escura els recursos dels països martiritzats d'on són desplaçats forçadament tants milions d'éssers desgraciats? La diferència està en la percepció consolidada sobre els causants del terror. Els primers, després d'infligir inimaginables danys, van perdre la seua guerra; els altres les van guanyant tots els dies. Són tantes les Lampeduses que es presenten davant els nostres ulls com un fet inevitable que el ciutadà impassible creu que no té res a veure amb ell senzillament ni vol preocupar-se'n... La inacció crea consciència de *normalització* i la negativa a pensar condueix a l'obediència, al domini de la més mediocre quotidianitat, a allò que mane la llei. Ens trobem davant el mateix substrat que fa setanta anys va fer possible la gran barbàrie.

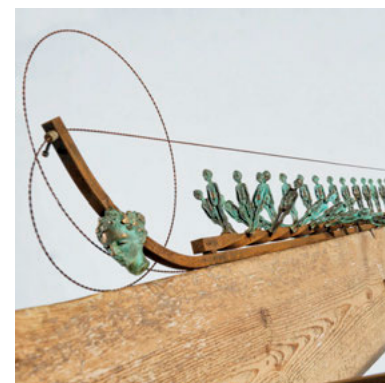
Però, afortunadament, contra tanta perversitat també són molts els qui pensen, reflexionen i creen perquè se senten crïts contra la insuportable *normalitat*, són els crïts que podem "sentir" contemplant el gran llenç creat per Boix, expressió d'un art contracorrent que no es conforma ni obeeix, ben al contrari, es pronuncia, denuncia i es revolta contra la banalització del mal.

CARONT

El viatge com a metàfora cap al paradís o cap als inferns ha estat present en la història de l'art des de la mitologia antiga. Primer va ser real, la barca solar construïda per a Khèops i consagrada al déu Ra com a símbol del cicle de la vida i vaixell de peregrinació per al viatge al món dels morts. Després serà Caront i la seua barca, pintats, gravats i esculpits innombrables vegades. Gustave Doré, Lucas Giordano, Joachim Pa-



Carta nàutica de la Mediterrània, les mars Negra i d'Azov i les costes atlàntiques d'Europa i del Nord d'Àfrica de Jacobus Russus. Pergamí. 67 x 97,4 cm. 1563. Universitat de València [B.H., Ms 0389]



Detall de l'escultura *Caront* (sèrie *La Nau*). Bronze, fusta i ferro. 110 x 320 x 70 cm. M. Boix, 2014.

9. Mentre escrivia aquest text, davant de Ceuta morien catorze persones en l'intent d'arribar nadant als molls del port. Tot ha ocorregut davant d'un operatiu de diversos centenars d'agents amb tota classe de mitjans per a haver-ho impedit. A la vista de tal drama humà, el cap de l'operatiu no ha tingut ni el més mínim escrúpol a declarar que ells estaven allà per a fer complir les lleis.



La serp, el riu (una de les primeres escultures de la sèrie El Punt dins el Moviment · El joc de pilota). Ferro forjat i pedra calcària. 84 x 110 x 184 cm. M. Boix, 1992



A contramà (de moment l'última obra de Boix emmarcada en la sèrie El Punt dins el Moviment · El joc de pilota). Bronze i pedra. 400 x 160 x 854 cm. M. Boix, 2008. Ubicada a Genovés.

tinir... es troben entre la multitud que han reproduït la llacuna estígia i el riu Aqueront, les ribes contraposades, la vida i la mort, el cos i l'ànima, el mal i la virtut, el càstig i la recompensa...: el viatge com a símbol.

Amb aquesta peça Boix sosté la seua creació escultòrica —*La serp i el riu; Els equilibristes; El vent, la terra* sota *La Cúpula de la Ribera*—, el dibuix en l'espai a través del ferro, el bronze, el cable i la fusta, construint ara una imaginària embarcació homèrica que solca l'espai i el temps repleta de menuts i disciplinats cossos inerts submisos davant la seua destinació, en un inquietant equilibri. L'obra no ens parla de la mitologia sinó que la utilitza transformant-la en un present apressant, viu, feridor. Amb la nau de Boix no viatgem cap a l'*Eneida* de Virgili ni cap a *La divina comèdia* de Dant sinó cap al món actual, cap a la realitat dels nostres dies, per enfrontar-nos, veure i sentir les nombroses ànimes turmentades que fugen dels seus inferns particulars vagant i arrossegant-se per les riberes del nostre Mare Nostrum a la recerca d'aqueixes barques pilotades pels moderns caronts a qui els demanen suplicants que els conduïsquen a un quimèric Edèn.

Boix, en comptes de reiterar el vell, flac i enutjat Caront, construeix una estilitzada i imaginària nau solar repleta d'éssers perduts sense cap altre horitzó a solcar per l'agonia d'un univers estremit, per l'espai buit i el mar escabrós del gran llenç vertical *Lampedusa* amb el qual es fon i el qual proveeix fins a provocar en la profunda escena del sacrifici dels cossos suspesos, representant la vida i la mort, el drama polifònic de les ànimes més desgraciades del planeta en el seu *davallament* al fons abissal. El costós òbol amb el qual han pagat el viatge als *caronts* d'avui no els ha servit per a aconseguir el paradís i la felicitat, solament la foscor i l'oblit.

CARIBDIS

També a la mateixa mar en què es troba Lampedusa, però prop de l'estret on Sicília intenta besar Calàbria, Homer va situar el passatge en què Ulisses i la seua nau estan a punt de ser engolits pels remolins gegantins que Caribdis, descendent de Posidó i Gea, provocava tres vegades al dia mitjançant l'absorció de les aigües marines amb l'objectiu d'atraure cap a la seua gola els desgraciats vaixells que passaven pel

lloc. Per a allunyar-se d'aquest perill els navegants viraven cap a la riba oposada sense saber que allí els esperava Escil·la, filla de Forcis i Hècate, una bella nimfa que, per despit del déu marí Glauc, va ser convertida en un altre monstre que, mantenint el seu cos femení, de la cintura li sorgien sis llargs i serpentins colls amb caps espantosos dotats de tres fileres d'esmolades dents capaces d'atrapar i engolir des de terra ferma els tripulants de les naus que se li acostaven fugint de les fúries ciclòniques que a l'altra riba de l'estret provocava Caribdis. Encara avui persisteix aquest gran dilema al món. Entre Caribdis i Escil·la, sense cap altra alternativa que el mal o el mal en les seues diverses formes. Així ho ve a expressar Manuel Boix en aquesta obra escultòrica recent feta amb ferro, bronze, fusta, cordells i argila cuita. Aquesta peça de desafidora verticalitat totèmica nascuda entre *Caront* i *Lampedusa* sorgeix de la mitologia clàssica per transferir-nos els seus significats metafòrics al present. El peix alat amb extremitats de dona, suspès en l'aire sobrevolant una malla daurada, amb les seues voraces mandíbules engul éssers humans que intenten arribar al nou món sense servir-los la presència entre les seues mans del passaport-òbol satisfet per a poder entrar a la terra promesa, representat en aquesta ocasió per un dobló del vell imperi espanyol. Éssers atrapats a la gola de Caribdis quan el que esperaven trobar era una vida suportable. Segles d'infortuni que continuen atrapant-los entre les verticals estructures metàl·liques i els ordits tibants dels pesos que un dia van formar part d'antics telers i avui semblen àncores que els arrossegueu cap al no-res; argiles gastades, friccionades, deformades i marcades per la història. Tal vegada els Ulisses d'avui van solcant el mar dins de les amuntegades i atrocinades barcasses que arriben a les nostres costes i també en les que naufraguen i sembren els fons marins dels cossos que no van tenir la fortuna de rebre la benedicció de Tanit, la deessa púnica que a l'estret de Messina va protegir l'heroi de l'Odissea i li va permetre atènyer la seua estimada Ítaca. A aquesta precisament Boix mateix li dedica la bella obra pictòrica de títol *Al·legoria de l'arqueologia*, en què mostra una delicada representació metafòrica d'aquesta ciència que furga en les entranyes de la terra, que observa i sosté en la seua mà esquerra de forma hamletiana el cap de la deessa. Boix ha creat amb Caribdis una obra simbòlica representativa dels de-



Detall de *Caribdis* (sèrie La Nau). Bronze, fusta, ferro, pedra i cànem. 338 x 110 x 110 cm. M. Boix, 2014.



El guerrers de Riace (escultures de bronze del s. V aC), un d'ells en procés de restauració quan Boix visita la Reggio de Calàbria.

10. La *Cosmografia de Claudi Ptolemeu* (*Claudii Ptolomei Cosmographie*) és una obra essencial de la cartografia del segle XV, traduïda del grec al llatí per Jacobus Angelus amb els mapes i lletres capitulars pintats pel miniaturista Nicolaus Germanus entre 1460 i 1470. Es conserva a la Universitat de València, que la va adquirir després del procés de desamortització procedent del monestir de Sant Miquel dels Reis, a la biblioteca del qual havia arribat per donació de Ferran d'Aragó, duc de Calàbria.

11. La tenca (*Tinca tinca*, de la família dels ciprínids— és un peix comú d'aigua dolça que habita els rius i els aiguamolls valencians.

12. Buzzati, Dino. *Seixanta contes*. Barcelona: Edicions de 1984, 2009. Traducció de Joaquim Gestí.

sastres del tràgic naufragi modern caracteritzat per la fam que mata en una riba i el tracte inhumà que s'infligeix als qui, fugint-ne, es dirigeixen a l'opulenta riba oposada. I al mig, una mar que, com va fer Escilla amb la nau d'Ulisses, devora part de la tripulació desesperada que pretén travessar-la. La laboriosa i magistral transformació de les diverses matèries que componen aquesta creació artística, foses amb el crit social que representa, es construeixen sobre l'experiència personal del mateix artista, el seu viatge per Sicília que recorregué les ribes que van inspirar la història mitològica; la trobada amb la *Cosmographia de Claudi Ptolomeu*¹⁰ que es conserva a la Universitat de València i la impressió causada pel contacte directe amb els exquisits mapes i miniatures de Nicolaus Germanus sens dubte han deixat empremta en aquesta fusió del mite amb la creació d'avui.

Boix és un creador que, venint de l'escultura, va transitar cap a la pintura i que ara torna a l'escultura sense abandonar la pintura en un llarg viatge creatiu que, després de recórrer el món de la creació, té la seua Ítaca física en el paisatge, les persones i els animals que poblen la seua estimada Ribera. Què és, si no, aqueixa Caribdis constituïda per una part de peix que pren les formes perfectes de la nostra peculiar tenca¹¹ del Xúquer?

EL CAMAFEU DE GIUSEPPE CORTE

Vaig descobrir gràcies a Boix l'obra de Dino Buzzati quan em va prestar el seu compendi poètic i literari titulat *Seixanta contes*.¹² Aquest escriptor italià emparentat amb Moravia, Pavese i Vittorini i agermanat amb Cortázar i Borges, desplega el seu imaginari lligant l'home a la natura, al seu fracàs per a dominar el que no controla, a l'asfixiant atmosfera social de la gran ciutat i a la lluita per l'existència en un món hostil. I ho fa des d'una prosa tan minuciosament descriptiva que a vegades el text adquireix la textura d'un quadre, un camafeu o una fotografia. Ara, des de la influència d'un dels contes buzzatians més metafísics, Boix transforma un relat de literatura pura en un poema visual de traç tan minucios i descriptiu de l'angoixa del protagonista com l'escriu Buzzati ma-

teix. Una vegada més, Boix topa amb la Literatura i en simbiosi creadora amb aquesta ens transmet tot el que sent a través de les formes, de les imatges detallistes transferint profundes emocions i sensacions del pensament visual.

Parla Buzzati, en el relat titulat “Les set plantes”, d’un home normal i confiat anomenat Giuseppe Corte i del que li succeeix quan és internat en una imaginària clínica, de com hi és tractat com una marioneta pels qui l’envolten en el procés inevitable cap a la mort i de com Corte és incapaç de comprendre l’imparable avanç del seu final a pesar que tot el que veu i l’envolta evidencia el transcurs de les successives etapes —les superposades set plantes de l’estructura de la imaginària clínica— d’una vida que irreversiblement camina cap a l’extinció. L’obra, un tríptic de gran format però amb una clara influència dels preciosos camafeus de la col·lecció de la Universitat de València, reproduceix la metàfora en el seu darrer acte, situant en el seu cos central el rostre sofrent i angoixat d’un home encara jove que apareix flanquejat per les dues peces laterals del tríptic, que representen uns arbres de brancatge entortolligat envoltats en una atmosfera gradualment enfosquida i que recrea l’última visió de l’exterior que reeixirà a veure el protagonista poc abans que les persianes descendisquen completament cap al seu ocàs particular.

El gest esglaiat de qui no acaba de comprendre que està per morir, que el final ha arribat materialitzat en la desfiguració d’una part de les faccions del rostre embolicat en la seua mortalla de porcellana blanca; l’expressió de l’angoixa interior reflectida en els ulls davant del declivi, l’engranatge silencios i irreversible del temps, la percepció que la vida va passant sense concebre que no té retorn, que de cada etapa esgotada no queden més que els records i que no ens preocupem mai ni actuem com si estiguérem en aqueixa última estació ni tan sols quan ja hi hem arribat; la indiferència dels qui ens envolten aliens a l’angoixa que produeix en tot *Giuseppe Corte* el fenomen de la mort a pesar que cadascun d’ells, tots nosaltres, estem destinats a passar pel mateix final. I pocs es detenen a cavil·lar-ho... perquè sempre es continuarà creient per instint i contra tota lògica que la mort és alguna cosa que sols els passa *als altres*.



Camafeu Cap de Medusa. Jaspí heliotrop. Ø 28 mm de diàmetre i 7 mm de grossor. Tallers romans o florentins S. XVI. Universitat de València [Col·lecció Entalles i Camafeus. N° 56]



Segell de Mònaco en homenatge a l’escriptor i periodista italià Dino Buzzati Traverso (Belluno, 1906 – Milà, 1972).



Xeringa per a irrigació uretro-vesical procedent d'una donació del Dr. Catalá Payá. Palau de Cerveró – Institut d'Història de la Medicina i de la Ciència «López Piñero». Col·lecció Científicomèdica de la Universitat de València [Sig. 80, id I74].

«A Colòmbia no neva», em va dir Boix, enfront del gran díptic, encara en procés de realització, «però d'allí ix molta *neú*», li vaig contestar. Paisatge inquietant, amb la mateixa pauta tècnica del grafit de les altres obres recents, ús absolut del carbó sobre el gran llenç blanc sense més colors que l'austera i alhora fèrtil policromia que transita del blanc absolut de la *neú* al fosc torbador de l'abisme amb una figura nuclear i vacil·lant que enfonsa la seua mirada en la negror del despenyador.

Paisatge d'escenes enfrontades i contradictòries, la blancor de l'esperança contra el triomf de la foscor. La benedicció i la maledicció. L'ésser humà cercant la felicitat, l'alleujament als seus mals, la cura de la malaltia del cos o de l'ànima, el mer plaer o l'expansió creativa de la seua ment en el lliure exercici de la seua determinació i individualitat, enfrontat a l'obscurantista poder controlador, a l'obsessió per regular, dirigir i penetrar als comportaments i desitjos humans més íntims.

El món de les substàncies psicotròpiques ha existit sempre. Des de la més remota antiguitat ha format part de la vida humana individual i social.¹³ La màgia, la medicina, la religió, la farmàcia, l'alimentació o els costums s'han auxiliat de substàncies naturals o manufacturades, que, consumides adequadament, han ajudat a sanar, a suportar la vida, a superar la fatiga, a crear estats d'ànim, a aconseguir moments satisfactoris, a obrir la ment, desenvolupar la imaginació, provocar la inspiració...

El tractament prohibicionista i repressor relativament recent del consum de substàncies psicotròpiques va trencar una tradició secular. Va respondre a polítiques de control de la individualitat disposades a repetir el fracàs de la llei seca dels anys vint als EUA. Tal vegada perquè d'aquell naufragi van sorgir els fonaments dels imperis mafiosos que avui recorren subterràniament el sistema econòmic i polític a escala planetària amb capacitat per a decidir i executar els dissenys més perversos. Els recursos que els estats destinen al sosteniment del sistema policial, judicial i fins i tot militar per a pretesament reprimir-los són tan costosos com innocuus. Millor destinació seria aplicar-los a millorar el funcionament de les administracions i els serveis públics essencials. Si així es fera, molts drames i mancances socials trobarien remei i farien més feliç el ciutadà.

13. Recomanable la lectura de *Historia de las drogas* d'Antonio Escobedo. Madrid. Alianza Editorial, 1989, 3 volums.

Desemparament i desolació d'un ésser social enfrontat a l'absurd, representat en aquest gran llenç per un gos que encarna entre penyals i precipicis el símbol del buit colpidor. Metàfora i realitat. Obra al·legòrica sobre l'impacte desastrós del prohibicionisme i la repressió enfront de l'educació i el control legal en el respecte a la llibertat i l'autodeterminació de l'ésser humà.

METAFÍSICA

En tot artista s'enclou una part de cadascun dels grans artistes anteriors. Cada corrent intel·lectual s'ha construït sobre els anteriors en permanent dialèctica entre reafirmar-los o reformar-los. Relectura permanent del passat per a la construcció de la realitat present i a voltes, ben sovint, també destrucció. En l'artista, aquesta simbiosi no és pacífica sinó viscuda en permanent conflicte, bel·ligerància de conceptes i formes, de l'ordre dels uns *amb* o *contra* l'ordre dels altres, i d'aquesta confrontació naix i es desenvolupa la creació nova, la que converteix cada artista en únic. Abans de la fotografia i de la facilitat per a viatjar i conèixer més enllà del tercer on hom naixia, vivia i moria, l'efecte era limitat, lent i desigual. I, salvant l'abans i després de 1789, a partir del segle XIX tot es precipita.

És la tesi que sosté Malraux en la construcció teòrica del seu *Museu imaginari* com a estat mental que primer va ser llibre en *Les voix du silence*¹⁴ per a després esdevenir temporalment una realitat tangible a través de la gran exposició de la Fundació Maeght de Saint-Paul-de-Vence, de la qual s'acaben de complir cinquanta anys, on va recrear un univers de quatre mil anys d'art amb les obres més representatives de totes les èpoques, des de la Venus sumèria a Picasso. Obres que va confrontar, va associar, va comparar i va relacionar, i hi va destacar especialment les observacions sobre els cinc segles —del s. XI al s. XVI— quan els artistes europeus lluitaven per trencar els límits de les dues dimensions fins que amb Leonardo es va aconseguir la representació de la matèria, de la profunditat, de la il·lusió que l'espai viu dins del quadre.

La composició de Boix *Metafísica* em porta tots aquests records, lectures i experiències passades sobre la superposició de les escoles, de



Medalles de l'època de la Contrareforma on en una mateixa cara, en un mateix dibuix, es pot veure el Papa i el dimoni, un sacerdot i un bufó, girant 180° l'objecte de bronze.

14. Malraux, André. *Les voix du silence*. París: Gallimard, 1952. (La Galerie de la Pléiade).



Procés de creació de Basset. *El groc de l'or vell sobre el front*. Carbonet i oli sobre llenç. 260 x 400 cm. M. Boix, 2007.

l'art i les religions —sense les venus i les madones, els ídols i pantocràtors, els martiris, crucifixions i davallaments... què seria de la història de l'art, dels corrents i estils; de la recerca del domini de l'espai, de l'equilibri i distribució?; de la llum i la penombra?; de la corporeïtat dels objectes sobre dimensions planes? De la importància de la perspectiva en l'art com en la vida? De les aparences i la realitat? De la imaginació com a màquina de crear i de l'hiperrealisme com a experimentació dels somnis? En *Teorema*, una peça integrada en el tot de *Metafísica*, es condensa cinema de Pasolini i de Bergman amb les al·legories dels instints humans i inhumans plenes d'introspectius i corrosius missatges. I en *Teorema* també he vist un tros de nigromàntica goyesca, dels seus somnis i visions. I enfront, convivint amb el *Teorema* de les passions, la *Immaculada* del set-cents valencià, que un dia va habitar amb les seues al·legories celestials en una església, hi va rebre les pregàries de les gentes del poble i ara ocupa el seu lloc en aquest temple imaginari que ha alçat Boix entre arcs i línies en perspectiva renaixentista, entre el barroc —aqueixa imatge del petit Jesús en el cubicle del confessional— i el classicisme de la figura d'un semidéu hel·lenístic que, abraçant un llenç, presideix l'espai escènic. Si la metafísica filosòfica aborda els fonaments de l'estructura de la realitat i el sentit i la finalitat última de tot ésser, en la *Metafísica* de Boix es conjuminen simbiòticament les èpoques, les estructures i la finalitat de l'art.

BASSET: EL GROC DE L'OR SOBRE EL FRONT.
LA MIRADA DE JOAN BAPTISTA BASSET

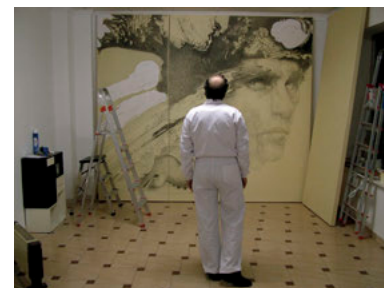
Com deia Fuster en la citació que encapçala aquest text, la pintura de Boix ens impulsa, entre més coses, a parlar d'història, d'aquella història en què rares vegades els vencedors han consentit que es conservaren les imatges dels vençuts. Des de l'antiguitat, la derrota suposava també l'enfosquiment de qualsevol empremta esculpida, pintada o gravada dels qui s'hagueren atrevit a plantar cara al vencedor. En les creences antigues la persistència de la imatge suposava la supervivència de l'esperit del representat, el símbol de la seua continuïtat i permanència; destruir-les ha

format part dels processos d'anihilació dels pobles vençuts. Els senyals d'identitat del poble valencià, les seues lleis i institucions pròpies, fins i tot la seua llengua, no s'han deslliurat d'aquesta pràctica destructora, tal com va ocórrer després de la derrota de la Guerra de Successió.

Amb la seua meticulosa tasca d'arqueòleg imaginari, Boix investiga les formes de l'època i, com a dibuixant, gravador i pintor d'anhels, al llarg de la seua extensa obra ha posat rostre i mirada a molts dels nostres personatges històrics, així com també als mites de la nostra gran literatura. Amb el llenç de Basset, Boix torna a pintar la Història i recupera així el protagonista d'un passat ignorat per la història oficial fins a fa no res. Amb l'antecedent d'un dibuix a tinta xinesa commemoratiu del 300è aniversari de la batalla d'Almansa, l'obra sobre tela engrandeix el record i la imatge d'aquest general nascut a l'horta valenciana, fidel militar al servei del rei Carles II i del seu fill Carles III d'Habsburg, que va ser l'artífex de l'organització militar per a resistir la invasió borbònica.

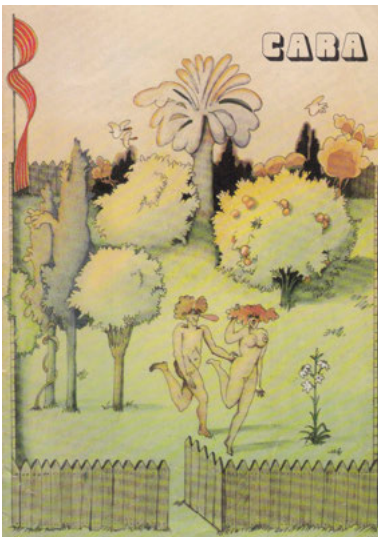
Manuel Boix ha reproduït amb carbó i oli un imaginari semblant del general Joan Baptista Basset, representant en un primer pla el seu gest altiu igual que la seua indumentària, faccions malenconioses i mirada de gairó de qui ens observa sostenint la vista mentre s'allunya amb actitud indoblegable. Aquest rostre, flanquejat per elements al·legòrics, com la mar, el cavall i el gran caragol de mar amb un únic color, el groc, ens impulsa a pensar si no deu ser aquest un exemple d'inversió del procés d'esborrament de la història del País Valencià executat pel pintor, com ja va fer el 1980 amb la sèrie dedicada a la Guerra de les Germanies. La reconstrucció de la nostra història per mitjà de la pintura.

El personatge i el seu país, l'arribada de Basset a les costes de la seua terra valenciana per Dènia —la mar—; la formació d'un exèrcit de resistents que recorrerien camps i ciutats —el cavall—; les peculiars formes de comunicar-se les unitats en ordre de batalla —el caragol de mar—; el context d'una contesa internacional al costat dels Habsburg —el groc, únic element cromàtic del llenç— i la derrota, sang i foc, vides truncades i hisendes saquejades, ciutats incendiades i l'autogovern destruït, igual que les seues lleis i fins la prohibició de continuar utilitzant la llengua dels nostres avantpassats. Després del desastre d'Almansa, un 25 d'abril de 1707, el gest i la mirada sols podien desprendre tristesa i pesar.



Si el 2007 es va commemorar el 300è aniversari d'aquella derrota, aquest 2014 es commemorarà l'última gesta del general Basset, l'organització de la defensa de Barcelona contra el setge de les tropes borbòniques. Una altra vegada contra el mateix enemic i en defensa de la mateixa causa. Enguany es compliran de nou 300 anys de resistència a l'absolutisme borbònic i de reivindicació dels drets i les institucions d'autogovern dels territoris que van formar la vella Corona d'Aragó. Després de la caiguda de Barcelona, Basset va rebutjar marxar a l'exili austríac, on hauria conservat rang i privilegis de general. Va preferir acabar els seus dies entre els murs de l'alcàsser de Segòvia convertit en presó per als enemics del rei Borbó.

La mirada de Basset pintada per Boix bé podria ser el gest d'exemplar dignitat dirigit al seu poble, alhora que el desdeny envers el vil usurpador. Però fixem-nos en el rostre del general: se'n desprèn també la malenconiosa serenitat de qui confia que arribarà un dia que els drets despulats tornaran, recuperats, a exercir-se amb tota la seua esplendor.



EPÍLEG

Més enllà de la variada i immensa producció de Manuel Boix, en aquestes grans obres de maduresa que ara descobrisc, sent com ressonen amb força els ecos del diàleg fructuós de l'autor amb els escriptors, els poetes, els artistes i els filòsofs, tant amb els seus contemporanis com amb els de tots els temps.

Del fons d'aquestes teles quasi monocromàtiques i dels objectes que les envolten emergeix un paisatge imaginari integrador dels quatre compromisos fonamentals de Boix: l'humà, el social, l'espiritual i el discurs plàstic. Simbiosi pròpia i molt personal de l'art natural, l'art metafísic i l'art responsable sobre els quals s'ha fonamentat i transformat l'estructura primigènia de l'obra boixiana els traços de la qual, cossos i rostres, construeixen l'escenari que ens incita a compartir la complexa reflexió sobre l'ésser de les coses, l'esdevenir i l'avenir d'aquest infaust món i del nostre maltractat país vists com una nau —tal vegada la de Caront?— en què tots viatgem.

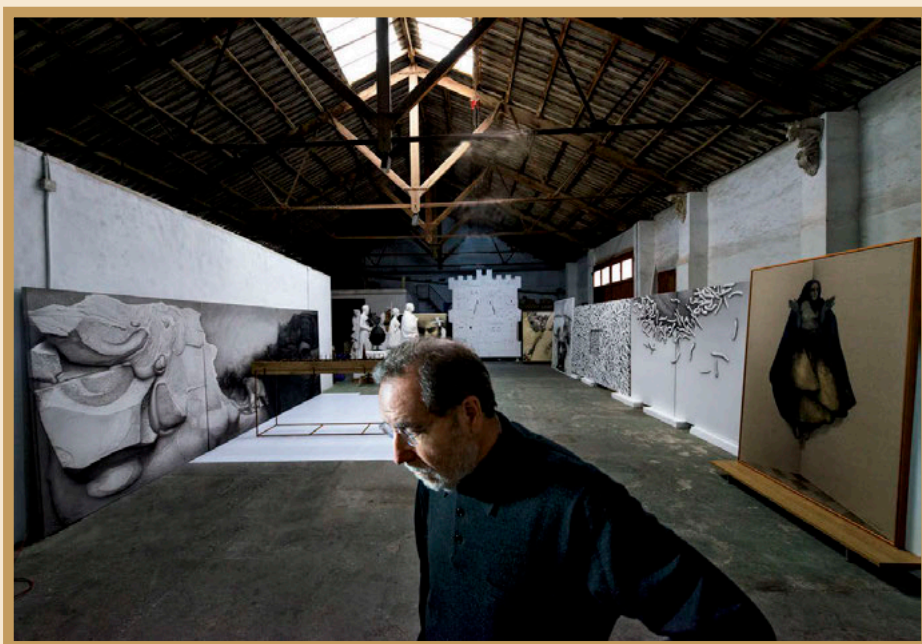
Contemplant l'obra de Boix redescobrim estremits el gran plaer de mirar i alhora la irrefrenable necessitat de pensar.



Cara i Creu. Il·lustracions a la tinta xinesa i aquarel·la per a la portada i la contraportada d'una publicació ecologista acompanyada de textos de Joan Llinares i Vicent Esteve. Ed.: Coordinadora Antinuclear d'Alzira. M. Boix, 1980.

DE VERMS
I ALTRES CRIATURES
ERRÀTIQUES

Urbà Lozano





Cinc exemplars de *Parnassius apollo*, un exemplar d'*Itabalia pandosia*,
catorze exemplars de *Pieris rapae* i un exemplar de *Perrybris pirrha*.
Institut Cavanilles de Biodiversitat i Biologia Evolutiva.
Col·lecció Entomològica de la Universitat de València.

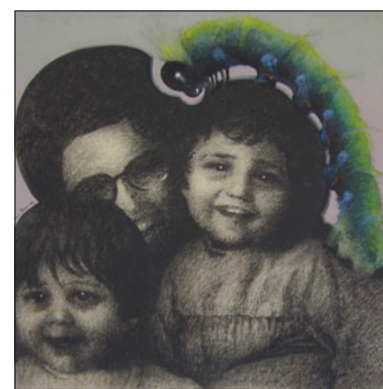
LA CLAU RODA AL BOMBÍ DEL PANY. EL PINTOR OBRI LA porta de l'estudi. Hi entra. Al darrere s'escolen tres persones de manera aparentment furtiva. En canvi, no cal témer res: són de casa. O, com a mínim, gent de confiança. Col·laboradors necessaris, en podrem dir més endavant.

A la banda de dins, el primer lloc que ocupen denota senzillesa. Una simplicitat intangible, com qualsevol percepció subjectiva, però que sens dubte eximeix l'espai del misticisme espuri que l'imaginari col·lectiu presuposa al cau d'un artista. Tot i que és ben fàcil de franquejar, un pilar a mà dreta fa de fita: separa el rebedor del nucli d'operacions. L'habitable, una sala rectangular pintada de blanc, té aspecte de comerç reciclat. Potser és això el que li confereix aparença de quotidianitat. O potser és l'ordenació dels objectes, que respon a una funcionalitat inequívoca. Al centre, si fa no fa, hi ha una taula allargada, amb els quatre costats lliures. Al damunt s'hi agombolen llapis, regles, tubs de pintura a l'oli, ampolles amb líquids diversos, alguns atifells per a fer les mescles pertinents... Quasi a tocar, una altra taula arrambada a la paret conté pots farcits de pinzells, bastidors amb el llenç encara verge i altres objectes. La suma del que trobem als dos suports conforma la impedimenta que caldria esperar dins d'una maleta de pintor. Ara bé, l'espai, aquest espai concret, està concebut per a la creació sedentària. Ho corrobora la presència d'una prestatgeria amb materials d'estudi i reflexió: llibres, manuals i miscel·lànies que veuen trencada la monotonia per la presència d'uns àngels que fan colla, tot i la diversitat de mides, estils i materials. No obstant això, el que més crida l'atenció és un quadre que s'endevina recolzat a la paret més allunyada, tapat amb una drap bast. Enigmàtic, com tot allò que se'ns oculta de manera parcial.

Els visitants encara no han tingut temps de fiscalitzar la zona per complet, quan són cominats a canviar d'ubicació. Deixant de banda el que sembla el rovell de l'ou, s'endinsen a l'edifici per travessar una cuina rudimentària. Arriben a una nau espaiosa amb sostre d'uralita, idèntica a tants i tants magatzems de confecció de fruita bastits durant el segle



L'estudi. Grafit i aquarel·la sobre paper Arches. 16 x 21,5 cm. M. Boix, 2013.



La família. Oli sobre tela. 40 x 40 cm. M. Boix, 1972.



Cap de sant Jordi (detall del Monument a sant Jordi de Banyeres de Mariola). Bronze. 90 x 48 x 81 cm. M. Boix, 2003.



Detall de *Generació espontània*. Grisalla sobre llenç. M. Boix, 2013.

passat. A mà esquerra, com a apèndix, hi ha una construcció posterior. És una mena de barracó intern, amb el trespol a escassos tres metres. Encara que l'afegit trenca la regularitat, l'espai és diàfan, la qual cosa permet que la mirada de l'autor pugui centrar-se en la part més allunyada. Els motles en guix dels Borja senyoregen el lloc. Després copsa ací i allà la presència de restes d'altres sèries escultòriques. Va de memòria, però coneix l'obra de l'artista i no dubta a identificar un forjat d'*El joc de pilota* i una rèplica del cap del sant Jordi que s'exhibeix a Banyeres de Mariola. Disseminat arreu, les pedres d'una almàssera desmuntada i altres andròmines que no acaba de concretar.

— De moment he tret aquests; després, si voleu, us n'ensenyaré algun més.

El somieig parcial en què ha caigut l'autor li ha impedit adonar-se de la presència d'un parell de quadres, molt més pròxims que els objectes en què ha parat atenció. La vista se li escapa al de la dreta. Dos llenços de gran format confegeixen un díptic horitzontal, a la manera d'un llibre obert. El que s'hi ha gargotejat, en canvi, no són lletres: les teles estan reblertes de cucs. Els verms cobreixen la superfície per saturació. Només al mig del conjunt, ocupant part del marge geminat i equidistant dels caires que fixen l'alçada, un buit cúbic pretén engolir-se unes bestioles que defugen el punt de fuga: és l'única clapa de llenç que no copen. Des de la perspectiva en què s'ho mira, li fa l'efecte que el receptacle trenca la màxima de la bidimensionalitat. Tot i intuir-ne la conclusió, no pot evitar d'aproximar-se per comprovar-ho. És clar, la superfície és llisa, i l'efecte de volum, conseqüència de l'aplicació de la tècnica. Mentre fa totes aquestes operacions, escolta el que diu la resta dels presents, com si fóra una lletania aliena.

— Sempre he usat el negre com a color. En aquest cas ho he solucionat amb grisalles difuminades fins al negre.

Abstret, fa unes passes enrere per canviar la perspectiva, mentre tanca els ulls a mitges. Entrelluca que els cucs es transformen, almenys en aparença. Ara són puntes de cigarret. O millor, cigarrets sencers en procés de combustió. Hi endevina el blanc trencat del paper i la burilla, els grisos irregulars de la cendra... Però no s'hi veu cap espurna. Hauria estat un sacrilegi: un complement prescindible que hauria maculat la gamma

impecable d'entrefoscós. De sobte, el conjunt es mou com un magma que pretén enfilarse senderes ignotes. L'autor pren por, i opta per obrir els ulls. El quadre torna a ser nítid, límpid. Torna a ser pur.

— Sí, totes les peces són monocromes.

— Fa elegant —comenta algú altre.

L'autor mira a l'altra banda. Se sorprèn en constatar que el quadre d'enfront continua la temàtica. En aquest, els cucs només ocupen la part superior, com si n'hagueren fugit de la resta. Una fulla de morera és el reclam que els ha impel·lits a desplaçar-s'hi. En canvi, la majoria de verms enllepolits ha ultrapassat la frontera; ha superat els límits de la composició fins a atansar el no-res, per ceder protagonisme a un fons de mural que abans de la diàspora devia tenir un paper subsidiari.

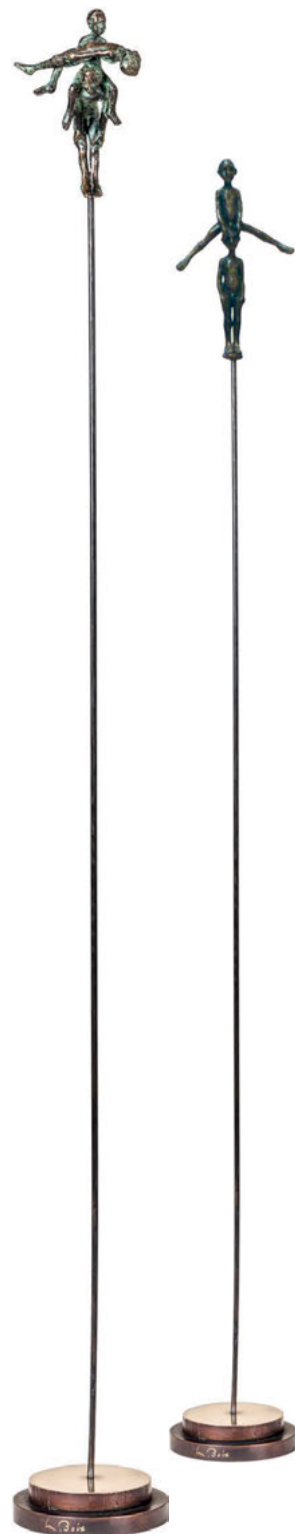
— Ara us n'ensenyaré un altre.

Desfan camí i tornen a la sala menuda. El pintor s'adreça al llenç recolzat a la paret i comença a apartar-ne el drap. Mentre ho fa, l'autor, quasi per inèrcia, fa una llambregada a la taula. Mig colgat entre els utensilis veu el que sembla l'esbós d'una escultura. Dues mans s'enlairen en vertical sobre el que en el dibuix fa l'efecte de ser una peanya. A la cara frontal es pot llegir la inscripció Marca a l'aigua. En alçar la mirada troba que la pintura ja està descoberta. S'hi reconeixen unes siluetes que recreen les miniatures en bronze que des de fa temps treballa l'artista. Han passat de figura a motiu pictòric i, alhora, han crescut. El terra del quadre n'està farcit, com si les reproduccions humanes, jacentes, filaren una estora macabra. Més amunt, unes altres, entrelligades mitjançant cordes, pengen defallides. Semblen a l'albir del que el destí els vulga deixar al pas. No se sap si van amunt o avall, si estan suspeses o llisquen... Si són o no són, en podríem pensar fins i tot.

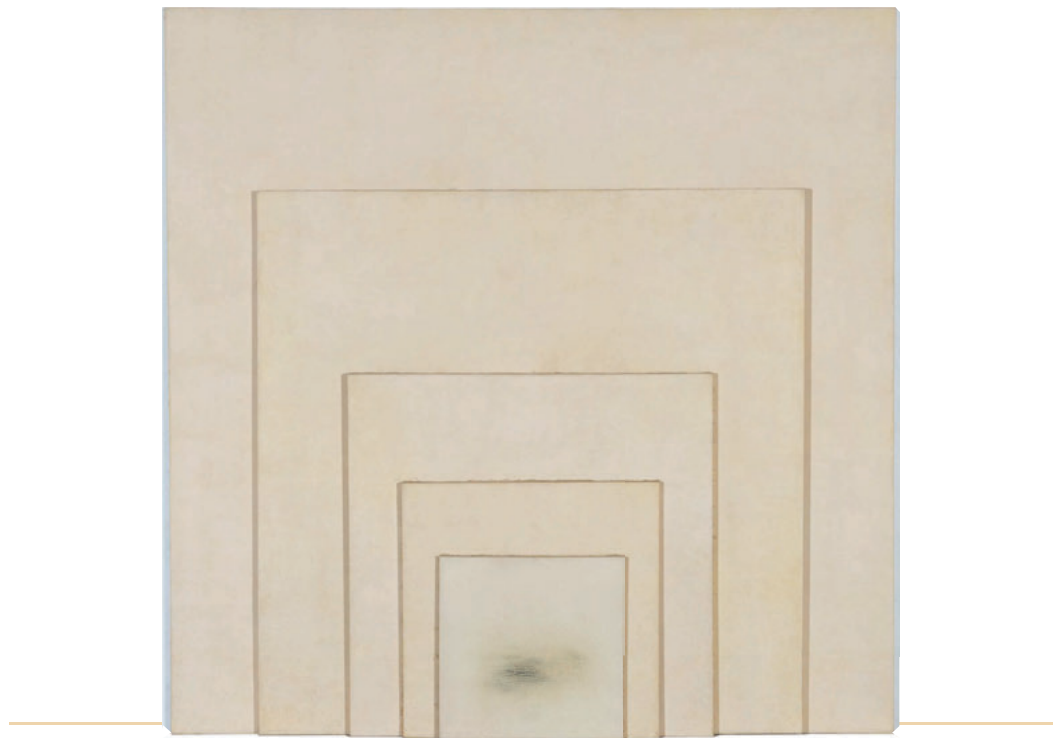
— *Lampedusa*.

El títol és aclaridor. A més, explica la foscuria dels rostres i de la resta de parts despallades. Lampedusa com a punt d'arribada. «Lampedusa com a *stazione termine*», pensa l'autor, induït pel context italianitzant. Lampedusa com a punt i final, hauria de ser el matís per a qui coneix la història més recent.

— Sempre m'ha interessat més la qüestió estètica que el significat dels quadres. En realitat, les arts plàstiques són, si no estrictament visuals, quasi.



Els equilibristes d'Otó (sèrie Els Equilibristes). Bronze i ferro. 95 x 9 x 9 cm. M. Boix, 1993.

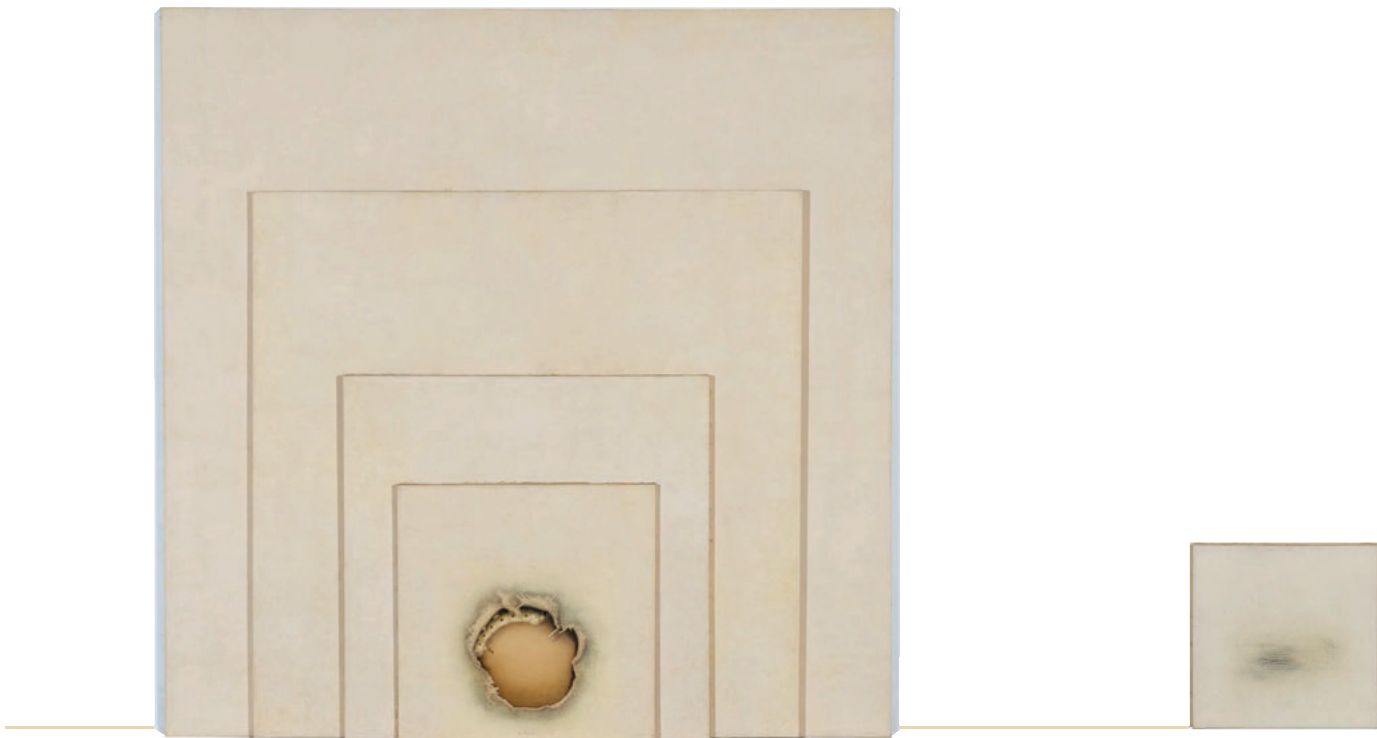


La intervenció del pintor sembla contradir el raonament previ. Potser és cert el que diu. Però és innegable que els recursos visuals tenen, com a mínim, força evocadora. L'autor es preocupa, perquè comença a ser conscient que ell necessitarà alguna cosa més que la remembrança. Comença a pair la dificultat de l'encàrrec, que va acceptar de manera un poc inconscient. El text que s'exigeix ha de significar alguna cosa. Imagina la dificultat de traslladar les pulsions sensorials a lletra escrita. Complicat. Qui sap si no impossible. Divaga encara més i pensa en l'orfanat semàntica de la música —mera delectació auditiva—, en la simbologia etèria i sovint prescindible dels codis visuals, en la imposada substancialitat de la literatura.

— *Caront.*

La veu a l'esquena l'ha fet girar-se. Damunt de la taula arrambada a la paret hi ha la maqueta d'una escultura. Poc abans havia estat coberta: altrament, no li hauria passat desapercibuda. L'esquelet provisional reproduïx la tènica barca del personatge mitològic. Les figuretes metàl·liques, ara de nou en tres dimensions, n'ocupen la part inferior.

Perspectiva. Carbonet i oli sobre tela.
Cinc quadres superposats de 200 x 200, 150 x 150, 100 x 100, 70 x 70 i 50 x 50 cm. M. Boix, 1974

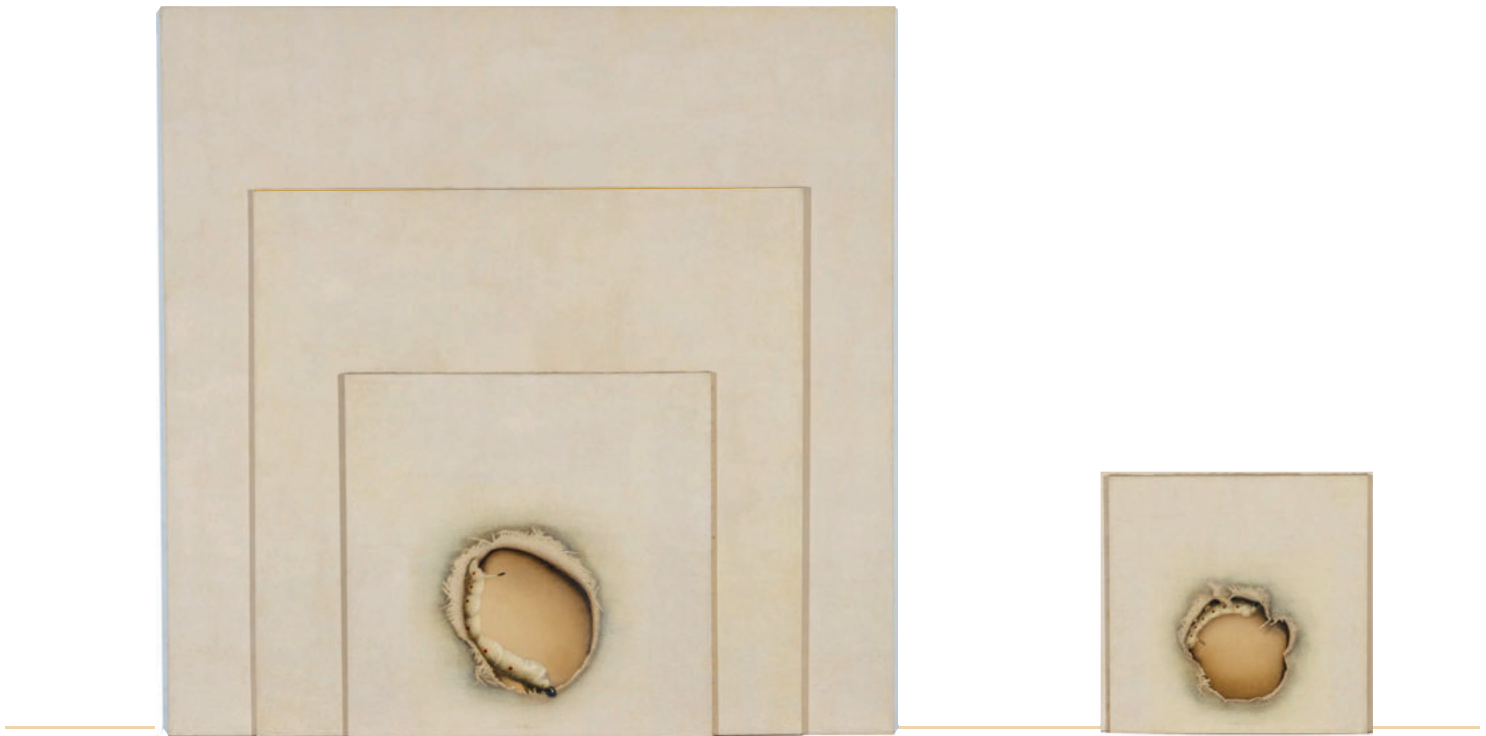


En un primer moment l'autor pensa que avancen en processó. Després s'adona que el trànsit de la comitiva és també caòtic. Fa una associació d'idees extravagant i fixa el seu nou estatus. «Els equilibristes de sempre convertits en penitents errants!», se sorprèn a si mateix. Siga com siga, tot i que ara deambulen per un espai circumscribit, continuen tan desorientats com en el quadre. No debades han estat enviats a galeries; als budells infectes d'una nau atroç. Cucs i penitents. Sempre indestriables; sempre en comandita... El cap de l'autor està a punt d'anar-se'n per uns altres viaranys esmunyedissos, quan és impel·lit a canviar de lloc.

— Tonem al magatzem.

Per art d'encanteri, el llenç atapeït de cucs ha desaparegut. O només està tapat pel quadre que ara s'hi mostra? Algú s'ha avançat al grup i ha fet visible un tríptic. Blanc al costat esquerre, ocupat pels guixats característics del pintor; fosc a la part dreta, carbonitzada per efecte d'un tió que es difumina cap a l'extrem. Enmig, un xarnego valencià escruta la boca d'una cova, mentre empoma un plugim de flocs de neu. L'autor el reconeix: és Tronc, un gos perdut que l'artista a poc a poc ha anant fent

Detalls de *Perspectiva*. A l'esquerre, quatre dels cinc quadres superposats: els de 200 x 200, 150 x 150, 100 x 100 i 70 x 70 cm. A la dreta, el primer i més xicotet dels quadres que conformen l'obra: 50 x 50 cm. M. Boix, 1974.



Detalls de *Perspectiva*. A l'esquerre, tres dels cinc quadres superposats: els de 200 x 200, 150 x 150 i 100 x 100 cm. A la dreta, el segon dels quadres que conformen l'obra: 70 x 70 cm. M. Boix, 1974.

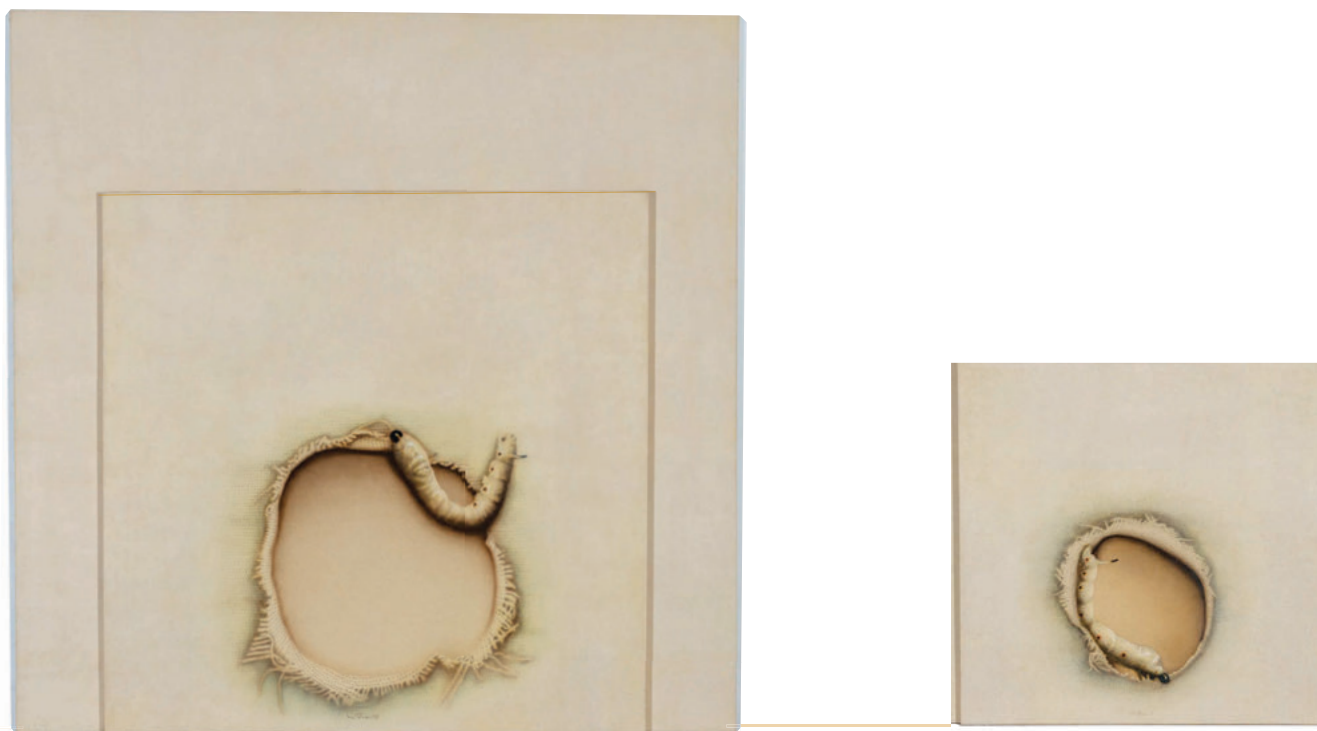
seu. Ara també com a motiu pictòric. És la integració definitiva, perdurable en el temps. El cànid real ha trobat aixopluc; el recreat, potser l'haurà de guanyar endinsant-se en l'avenc escabrós que se li obri al davant.

— *Nevant a Colòmbia*.

Sorprenent, el nom del quadre. L'autor, en canvi, se sent atret per la figura de l'animal. S'aventura a intervenir, per primera vegada.

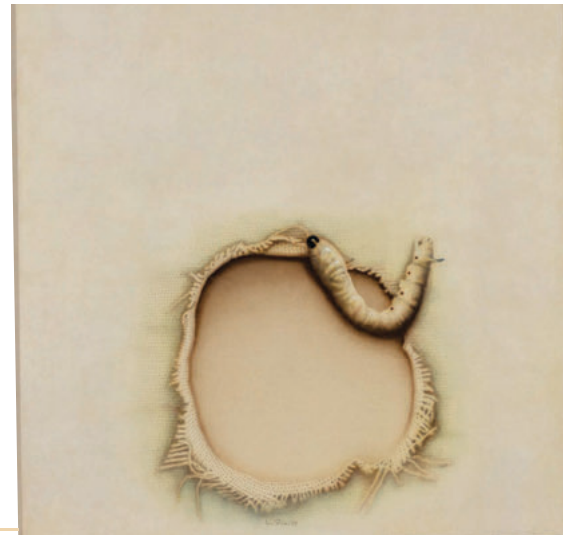
— Qui li ho hauria dit, al pobre gos, que quedaria immortalitzat.

Res de tècnic. Res de compromès. Té por de badar. Dels presents, és qui menys hi entén. N'és conscient. La intervenció aconsegueix el propòsit que perseguia: els qui coneixen el referent, somriuen i assenteixen. Això el tranquil·litza només en part, perquè el cap continua a la seua. Ara un gos. I les volves en un lloc aliè. En un paratge exòtic on la neu és, al seu torn, forastera. Un munt de cabòries li omplin el cervell. Vermes reptaires; antics equilibristes que tentinegen fins a esdevenir penitents errants; flocs immaculats en eterna suspensió... Imagina els refinats cucs de seda convertits en llambrígols ordinaris que, enrastellats en un ham, no tenen més missió que fer de carnada. Quan el ganxo es redreça



per unir-se al suport, troba que el sedal també s'ha plebeïtzat fins a convertir-se en un cordell on els cossos que s'enfilen són els dels penitents indefensos. Comença a veure clar que Lampedusa era la seua destinació. Però s'equivocaren amb el timoner: triaren un Caront que, refractari a la indulgència, els exigí cancel·lar el compte d'antuvi. No s'hi valia, a vagar durant cent anys per poder emprendre el viàtic de franc. Per a aquell menester hagueren d'empenyorar hisenda i vida. Hagueren de llançar els daus en una única jugada de fortuna improbable. Cap d'ells no portaria la moneda sota la llengua, quan més l'havia de necessitar: el barquer les havia reunides a la bossa pròpia, i de seguida, assolint el punt més àlgid de la infàmia, els havia deixats a la deriva. Lampedusa havia esdevingut una frontera de franqueig impossible. La nau, sense control, arrossegada per les forces de la precarietat, havia pres el caràcter vagabund dels ocupants ocasionals. En veure's alliberada del tirà que la comandava, havia recuperat la pretensió frívola i antiga d'emular un famós vaixell holandès. L'altra part de l'Atlàntic va esdevenir la terra promesa. En canvi, la nova meta tenia més d'aventura que de port protector. En arribar a les

Detalls de *Perspectiva*. A l'esquerre, dos dels cinc quadres superposats: el de 200 x 200 i el de 150 x 150 cm. A la dreta, el tercer dels quadres que conformen l'obra: 100 x 100 cm. M. Boix, 1974.



costes de Colòmbia, els penitents errants, corglaçats pels innombrables perills que havien hagut de superar, es convertiren en volves de neu que, extenuades i indolents, no havien trobat cap altra opció que deixar-se caure sobre el terreny més hostil que haurien pogut imaginar.

L'autor se sent atarantat. Idees estrafolàries —més aviat deliris— li roben l'enteniment i li impedeixen fixar un pla d'actuació definit, per al treball que l'ocupa. Comença a buscar suports concrets. Comença a establir què no ha de fer: el bon camí, sovint, es troba per eliminació. Evitarà paraules tòpiques. *Metamorfosi* —i tots els sinònims i derivats— és la primera que s'autocensura.

— Espere que la visita us haja servit d'alguna cosa. Encara teniu tot el mes d'octubre per a treballar els textos. Però abans d'anar-vos-en podríem fer un cafenet.

L'autor se sent alleujat. Tindrà un mes llarg per a poder bastir el text. No sap encara que la rutina temporal se li ha de complicar com mai de la vida. No sap encara que l'octubre li'l robaran sencer.

I més encara, dels que han de venir.

EL CRÈDIT DE LA REALITAT

Juli Peretó

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA I INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS





Balança de precisió. Ferro amb martel·lé, baquelita, plàstic i llautó. 36 x 16 x 9 cm. Fabricant Cobos, sèrie 7640 2034, c. 1950-1970.
Laboratori de Termodinàmica «Vicente Gaudí». Col·lecció d'Instrumentes Científics de la Universitat de València.
[Núm. Inventari: UV 9847. Núm. Col·lecció: M-0048]

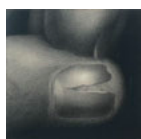
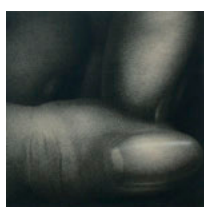
CAMINAVA PEL CARRER 23 DE LA CIUTAT DE NOVA YORK I

em pensava que l'asfalt se m'acabaria enganxant a les sabates. De lluny vaig endevinar el somriure amable del malaguanyat Enric Solbes. Per assegurar-se que no em perdria, el paternal Manuel Boix havia fet anar l'Enric al meu encontre. Tot i la coneixença prèvia —érem uns saludats—, no m'imaginava que aquell xafogós dia d'agost començava una conversa que, amb algunes interrupcions, encara dura. El cervell artístic de Boix resultà ser analític, persistent, avançat, encuriós i provocador. Sempre amb la rosca d'all a la vora, els interrogants se succeïen, sense fronteres, sense pauses. Les recomanacions culturals a la ciutat, en especial les de petit format i mig amagades, es combinaven amb reflexions sobre el món, els seus àngels i els seus dimonis. Les referències literàries, cinematogràfiques, fins i tot i arribat el cas, pictòriques, esguitaven la discussió més científica i acadèmica. Jo volia saber de l'ànima i ell, del cos. Ell era un artista consolidat i consagrat i jo un becari postdoctoral en un institut de biologia molecular de la costa est. Sense esperar-ho, la conversa iniciada a Manhattan m'acostava a una persona amb més curiositat que molts científics que coneixia. Ara, molts anys després, em trobe davant del paper en blanc per complir un encàrrec molt —massa— amable que em fa la Universitat de València amb motiu d'una exposició d'obres seues a l'edifici històric de La Nau. Em pregunte si, a banda dels responsables de l'exposició, algú més llegirà aquest text. Potser algú que vulga satisfer una curiositat morbosa de veure què pot dir un científic aficionat a l'art d'un artista plàstic aficionat a la ciència. M'afanye a dir que no en sé, d'art, que m'agrada l'art de Boix en totes les seues vessants —no era Txékhov qui deia que només hi ha dues categories d'art: el que t'agrada i el que no?— i que ara som molt més que saludats. Amb això ja he dit quasi tot el que volia.

Boix és un pintor de veritat i de la veritat. Per a un observador extern com jo —o no tant, d'ençà de l'inici d'aquella conversa—, la tècnica pictòrica de Boix, el dibuix, el traç, semblen infal·libles, pro-



Somni (sèrie *El Rostre*). Carbonet i oli sobre tela. 200 x 150 cm. M. Boix, 2008.



Ungla. Carbonet i oli sobre tela. Quatre quadres superposats de 200 x 200, 150 x 150, 100 x 100 i 70 x 70 cm. M. Boix, 1973

pers a una perfecció fotogràfica. Els amanerats diuen que això no és art i en sostrauen tot el mèrit. Jo m'admire davant la pulcritud de la mirada i les textures i els tons afegits a uns ulls mig tancats, uns llavis entreoberts, al clivell de la fusta, al tall o la cremada de la tela, al mos d'un cuc, a l'ungla trencadissa, a l'escletxa de la pintura resseca o la pinzellada espessa deixada caure —aparentment— de qualsevol manera. Boix m'agrada i això hauria de ser suficient. Però, a més, la seua obra m'estimula el pensament i em commou, i això és sublim: per a mi significa que sóc al davant d'una genialitat. Per dir-ho a la manera de Joan Fuster, Boix ha optat gairebé sempre per «comunicar la substància humana», cosa que, com suggeria el de Sueca, és impossible a través de l'abstracció pura.

No caldria justificar que tot açò és visió personal en estat pur, primer introspectiva, de cervell cap endins, després projectada cap a fora, amb la veu, amb l'escriptura, amb els gest o la mirada. Jo faig la meua interpretació del pensament científic que ha infiltrat l'obra de Boix. I si bé es mira, n'hi ha molta, d'explícita, d'encàrrec o —supose— d'inconscient. No em toca fer-ne l'inventari, no és el meu propòsit, ni en tinc el coneixement ni la informació ni les eines. Però em ve de gust i em fa goig, posar-me davant d'algunes obres, ja que em regalen el privilegi de ser-hi, en aquest catàleg. Són reflexions acumulades dels Boix —només alguns, n'hi ha molts més— que m'agraden, perquè, com deia Fuster, això és el territori més genuí de l'art. Deixaré a banda l'estètica —no m'interessa gaire, tot i que jo també puc arrufar el nas davant la lletjor, i a València t'hi pots entrenar cada dia. Però, sobretot, perquè ara no recorde cap Boix lleig.

BOIX I LA CIÈNCIA

Jorge Wagensberg ha reflexionat i escrit molt sobre les formes de coneixement. M'atrauen les seues discussions sobre el coneixement científic, l'art i la revelació i com poden (o no) interaccionar entre si. L'objectivitat i la universalitat de la ciència es contraposen a la subjectivitat i la individualitat de l'obra d'art —per no complicar-ho massa, deixem de

costat ara el coneixement revelat. Wagensberg ha proposat que el saber humà necessita la interfertilitat dels coneixements. Hi ha molts exemples d'interacció entre ciència i art, però em resulta especialment suggeridora la proposta que la ciència pot comprendre sense intuir, mentre que l'art pot intuir sense comprendre. Els fenòmens quàntics són fora de l'abast dels nostres sentits i no es poden intuir, però es poden comprimir en equacions matemàtiques i arribar a comprendre. Ara bé, l'artista pot intuir sense comprendre. En *La rebelión de las formas* (Tusquets, 2004) Wagensberg explica les increïbles intuïcions de Salvador Dalí sobre la geometria fractal o la quarta dimensió (els hipercubs) molt abans que els matemàtics teoritzaren sobre això. L'artista també pot plasmar idees científiques en contextos plàstics suggeridors. El cartell de Dalí per al congrés de 1973, a Barcelona, de la International Society for the Study of the Origin of Life (ISSOL), a instàncies de Joan Oró, un científic gran amic seu, és un magnífic exemple, com ho és el seu homenatge a James Watson i Francis Crick, descobridors de la doble hèlix de DNA, *Galacidalacidesoxiribunucleicacid*, o la portada d'un llibre d'homenatge a Severo Ochoa, *Mensajeros polinucleotídicos de Ochoa*. L'artista que pretenia el «descrèdit total del món de la realitat» mostrava un interès palmari per una ciència que impregnava part de la seua obra. Em pregunte si aquesta contradicció no marca també la deriva mística que prenen algunes de les temàtiques tractades —com ara la doble hèlix com a escala de Jacob— i que a mi em semblen d'un interès més que dubtós.

És lògic que Boix s'haja interessat per la ciència justament perquè «res humà no li és aliè», perquè el seu cervell no para mai d'indagar i vol ser seduït per conceptes i teories, per observacions i coneixements. En done fe. Però a diferència de Dalí, la ciència en Boix no pren cap ruta estranya, aliena a la seua pretensió d'una comprensió sense complexos del món. En Boix la ciència i les seues representacions tenen un sentit comunicatiu eficaç, sense extrapolacions gratuïtes ni divagacions espiritualistes. Es dona, a més, el cas que entre els seus conversadors, amics o coneguts, hi ha científics, i per això li han plogut encàrrecs de cartells, il·lustracions, fins i tot escultures, de temàtica científica, amb el pretext d'una commemoració, un congrés, una publicació. Això és el que té ser un artista tot terreny, que transita amb soltesa i habilitat per tècniques,

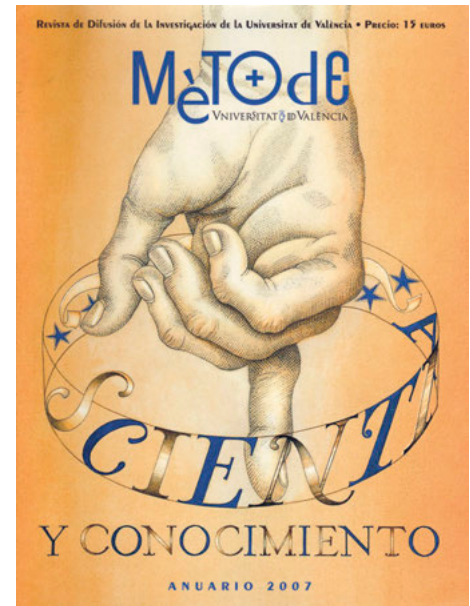
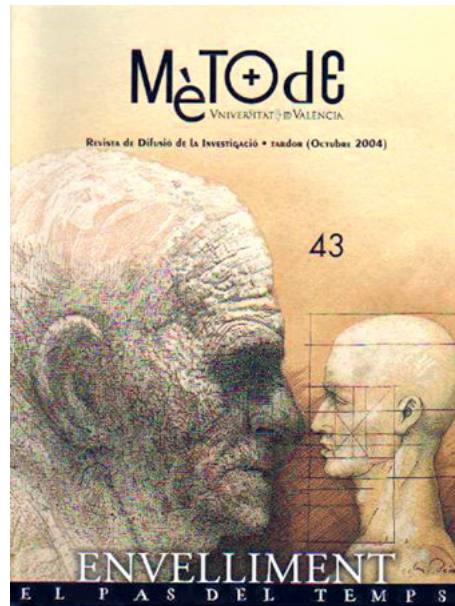


Dalí i l'era atòmica. Tinta xinesa i aquarel·la. 8 x 8 cm. M. Boix, 2006 (fet *ad hoc* per a la secció «Con ciencia» del suplement Cultura/s de La Vanguardia)



25 anys d'Estudis Universitaris de Biologia a València. Tinta xinesa i aquarel·la. 69,3 x 49,2 cm. M. Boix, 1992. Edita: Universitat de València.

Portades *Envel·liment, el pas del temps* i *Scientia y Conocimiento* per a *Mètode*, Revista de Difusió de la Investigació de la Universitat de València. Tinta xinesa i aquarel·la. M. Boix 2004 i 2007.



materials i formats. I tenir un esperit de col·laboració, una generositat fora de tota mesura.

Així, des de la dècada de 1980 ha fet molta feina en aquests territoris, com ara el cartell commemoratiu del 25è aniversari dels estudis universitaris de biologia a València (1992) amb aquella òliba-collage de disciplines científiques; els cartells dels congressos de metges i biòlegs en llengua catalana (14è congrés a Palma de Mallorca, 1992; 15è congrés a Lleida, 1996); el dels Jocs Florals a Cavanilles (València, 2005), recreació florística d'un retrat del botànic il·lustrat à la Giuseppe Arcimboldo o les il·lustracions, petites i rotundes, de les columnes *Con ciencia* de Martí Domínguez en el suplement de cultura de *La Vanguardia* (2005-2007), un de tants resultats vibrants de la interacció fructífera entre Boix i Domínguez. La meua preferida és el Darwin coronat d'espines, una imatge colpidora que representa la tumultuosa relació d'alguns creients amb la teoria evolutiva comprimida en una petita vinyeta. La revista *Mètode*, pionera en el nostre país de la recerca activa de la fecundació encreuada entre ciència i art, sota el guiatge del mateix Martí Domínguez, també ha acollit obres reeixides de Boix, com la superba portada del número dedicat a l'envelliment (2004).

De la vessant escultòrica de Boix amb connexions científiques, n'he de fer dues referències obligades. La primera és l'escultura del jardí central



Detall de l'escultura *El fet químic*. Acer corten i ferro policromat. M. Boix, 1995. Està ubicada al Campus de Burjassot de la Universitat de València. Col·lecció de la Universitat de València.



Medalla Aleksander I. Oparin. Bronze. Ø 8 cm. M. Boix, 2008.

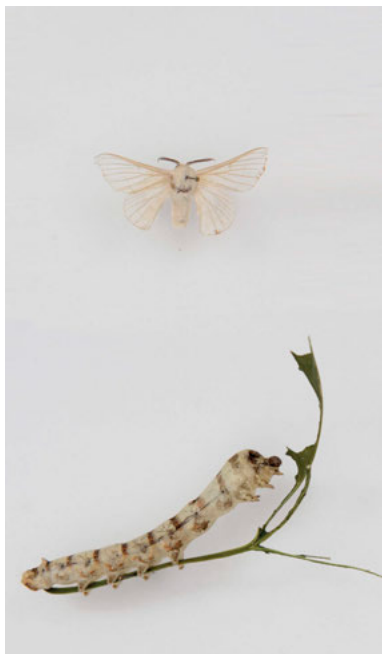
del campus de Burjassot-Paterna de la Universitat de València, *El fet químic* (1995), per a commemorar el centenari dels estudis universitaris de química. Amb quasi dotze metres d'alçada, l'escultura en ferro representa una estructura mineral, rígida, tetraedres alineats que s'enlairen albergant dins unes esferes de colors que prenen formes i posicions reminiscents d'alguna cosa viva. Tot sorgint de l'aigua semblaria que l'autor ha volgut plasmar una gegantina metàfora de l'origen de la vida. Ignore si tot això s'aproxima a les intencions i pensaments de l'artista, però la força evocadora de l'art té aquesta gràcia: el cervell observador és lliure per a interpretar, gaudir i, fins i tot, amplificar la idea original. Parafraçant Wagensberg, un cervell creador i un de degustador tanquen el cercle de l'acte artístic.

La segona peça és la medalla Oparin que ISSOL va lliurar al científic planetari James Kasting (Penn State University) durant el seu 15è congrés internacional celebrat a Florència (2008). Ací he de fer una confessió personal i una manifestació d'agraïment pública. Sent jo secretari d'aquesta societat científica, em corresponia aconseguir la medalla, sense tenir més que una fotografia de poca qualitat d'una altra, lliurada uns anys abans i fabricada, em sembla, per un artesà de Bulgària. Boix havia retratat Oparin per a una columna de Martí Domínguez, és un escultor excel·lent i un amic que em podia traure de tan gran compromís. El resultat fou, a la vista de molts dels científics presents a Florència, un meravellós retrat en relleu del bioquímic rus que inicià els estudis científics sobre l'origen de la vida fa noranta anys. I, per a mi, un alleujament de dimensions còsmiques gràcies a Boix.



Camarada Oparin. Tinta xinesa i aquarel·la. 8 x 8 cm. M. Boix, 2006.

UN LLOC A LA RIBERA DEL XÚQUER



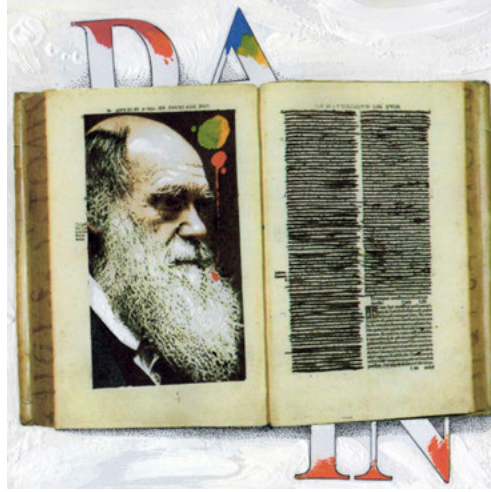
Cuc de seda *Bombyx mori* en fase de larva o eruga i en fase d'imago o papallona de la seda. Col·lecció Entomològica de la Universitat de València.



Brúixola marina amb peu de suspensió de Carden. Fusta, llautó i vidre. 28,5 x 12 x 18 cm. Prové del Laboratori de Física de l'Escola Universitària de Magisteri. Col·lecció d'Instruments Científics de la Universitat de València. [Núm. Inventari: UV 9870. Núm. Col·lecció: M-0072]

El lloc i el moment tenen poder. El paisatge pot influir en la ment artística i també en la científica. Penseu en Down House i Charles Darwin en l'època victoriana: sense aquella llar familiar convertida en centre de recerca, allunyada, però no massa, de la gran ciutat i els seus engolidors acadèmics, l'obra de Darwin no seria la mateixa, ni en extensió ni en intensitat. Boix viu a l'Alcúdia i ha fet un parèntesi novaiorquès. Quasi tota la seua biografia artística s'ha desplegat a la Ribera —la remarkable col·laboració amb Josep Palàcios de Sueca no es pot passar per alt— i la seua obra i les tècniques emprades no es poden separar d'aquests llocs. Però de la mateixa manera que els textos de Darwin són portadors d'universals —i això és el moll de l'os de la ciència, veritats provisionalment vàlides per a moltes ments alienes a l'obra concreta— la pintura i l'escultura de Boix contenen veritats generals plasmades en fragments de realitat passats pel tamís del seu estil inconfusible, fins i tot en les obres a primera vista més locals.

Boix ha fet de pintor o d'escultor valencià —i molt compromès— en el trànsit de mons i de segles, de la foscúria de la dictadura franquista a les èpoques d'esperança efímera de la democràcia, fins a la desertització actual del país, i confiem que encara li quedarà molta corda. L'exposició a la qual acompanya aquest catàleg és una prova tangible de la seua bona salut artística. Ell ha creat els rostres de personatges mítics, com Tirant i Carmesina, o n'ha recreats d'històrics, com la família Borja. Ell també ha imaginat les expressions i emocions de personatges històrics sense iconografia. En trie ara només dos exemples: el dolor injustificat en el rostre de Vicent Peris i la mirada de Basset sense un presagi de la frustració brutal. Però la humanitat concreta retratada és també universal i el decapitat social podria ser saharià o amerindi. En aquesta exposició, l'artista ha triat objectes lligats a la Universitat de València, bocins del seu patrimoni secular, testimonis d'històries petites o grans, i els ha recombinats amb memòries pròpies —com ara els contes de Dino Buzzati—, amb vivències, amb inspiracions per a produir quadres rotunds i contundents, dels que colpegen les neurones. Ací teniu, com a prova del que vull dir, el *Lampedusa*, un quadre amb un títol inquietant: per un cantó, el penúl-



Crist davant de Déu. Tinta xinesa i aquarel·la. 8 x 8 cm. M. Boix, 2007.

Darwin, el caçador. Tinta xinesa i aquarel·la. 8 x 8 cm. M. Boix, 2006.

tim escenari de la tragèdia humana d'aquells que l'únic que demanen és dignitat i pa; per l'altra, l'evocació de l'autor d'*Il Gattopardo*, amb la seua consigna perversa que alguna cosa ha de canviar a fi que tot continue igual.

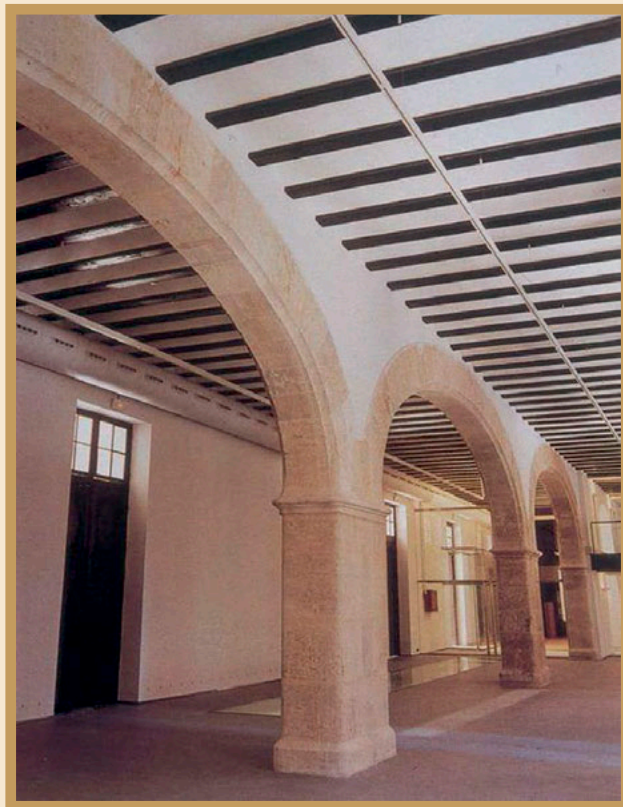
És en aquest sentit que no veig en Boix un artista localista ni tampoc un típic pintor de la terra. Hi veig un notari de la realitat humana. I un homòleg plàstic de l'homenot de Sueca que, sense travessar la portella de sa casa, pensava el planeta humà sencer. Ho reitero: a Boix també l'interessa tot l'humà. Aquesta característica d'algunes obres de Boix és remarcable perquè, en principi, no tenia gens de necessitat d'expressar universals, no tenia l'obligació de ser tant sincer i transparent. Tot això s'ho ha autoimposat amb molta disciplina, un treball de dimensions titàniques i amb una tècnica contundent, arrossegat per la història que li ha tocat viure i la biografia que s'ha fet. És el que passa quan un artista té la llibertat de fer les coses al seu gust i manera, i Boix ha trobat en el seu entorn de l'Alcúdia el lloc per a fer-ho. En ciència, la universalitat és obligada: el que comunica una ment científica concreta, individual, ha de ser acceptable per a moltes ments científiques instal·lades en persones de cultures o ideologies diferents. En art sol passar tot el contrari: l'obra és irreplicable, individual, concreta, i és desitjable, però no pas obligat, que desperte sensacions similars en ments diferents. Tanmateix, Boix ha aconseguit comprimir fragments de la realitat en el llenç, en el paper o en la matèria escultòrica que encenen espurnes neuronals que ajuden a comprendre aquesta realitat. Per això, per a mi, a més d'un gran artista, és un mestre indiscutible de la utilitat de l'art.



Monument als maulets. Ferro policromat i bronze. 370 x 300 x 300 cm. M. Boix. 1998.
Ubicat a l'Avinguda Josep Ramon Batalla de Vila-real. Col·lecció de l'Ajuntament de Vila-real.

O BRES

EXPOSADES



Sala Acadèmia - Centre Cultural La Nau



Basset. El groc de l'or vell sobre el front

Carbonet i oli sobre llenç. 260 x 400 cm. 2007.

Col·lecció del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana - Generalitat Valenciana.

ASSET
- SEGÓVIA 1726



QUES NI SIGNES D'HEROISME, FÓRA LA VERTADERA PATRIA.



Allegoria de l'arqueologia
Carbonet i oli sobre llenç. 200 x 300 cm. 2007.





L'assalt al Gran Comboi
Carbonet i oli sobre llenç
240 x 240 cm
2012.



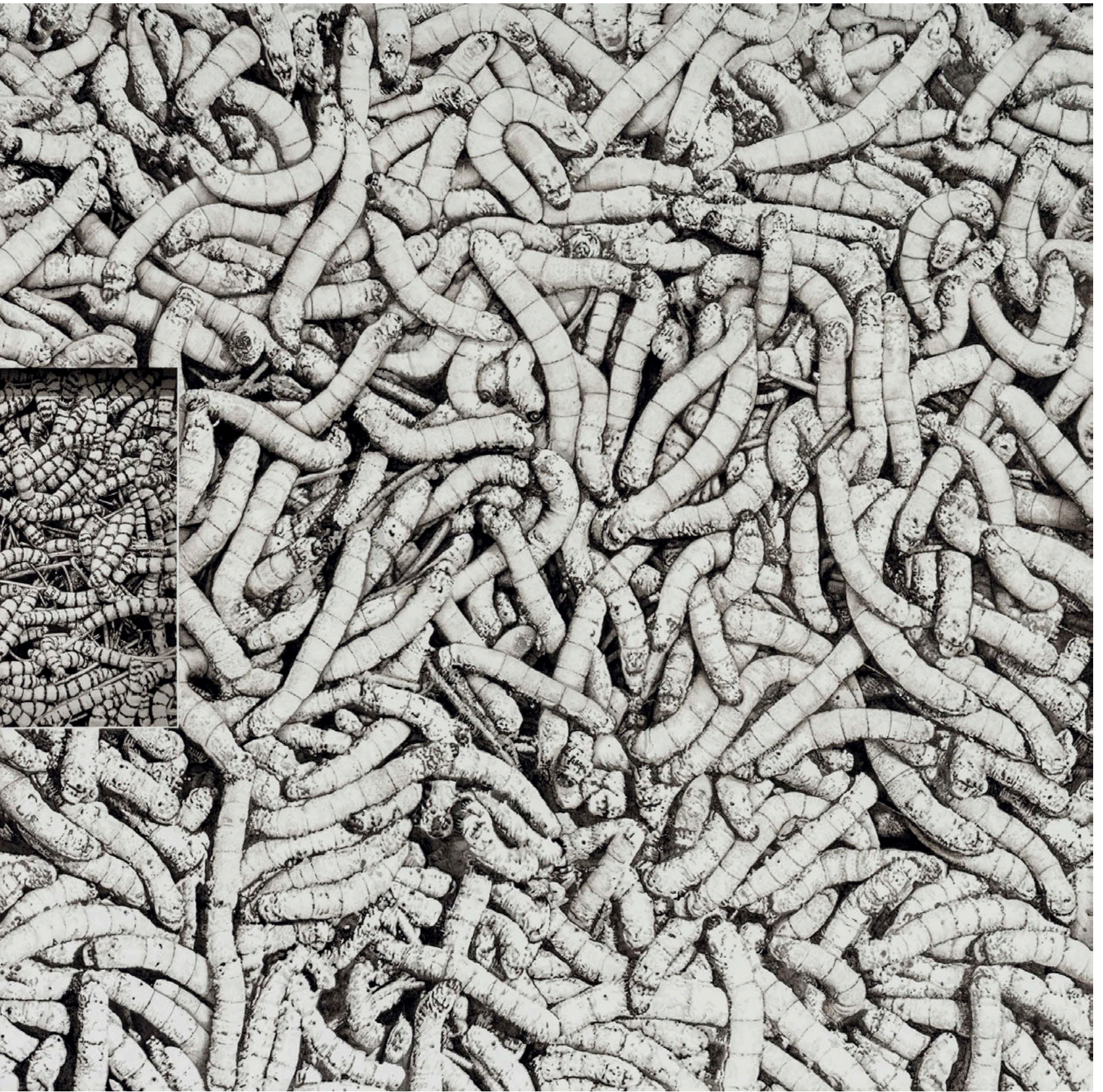


El camafeu de Giuseppe Corte
Carbonet i oli sobre llenç, 200 x 300 cm. 2012.





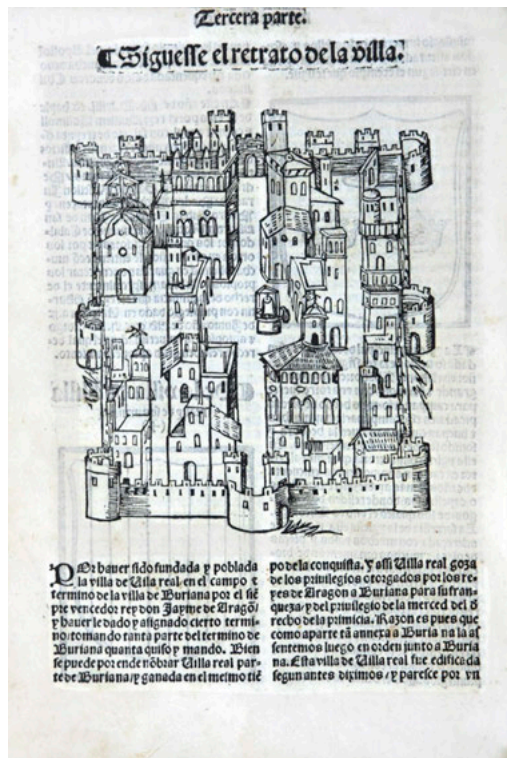
Generació espontània
Grisalla sobre llenç, 200 x 400 cm. 2013.





Mitja fulla de morera
Carbonet sobre llenç, 200 x 300 cm. 2013.

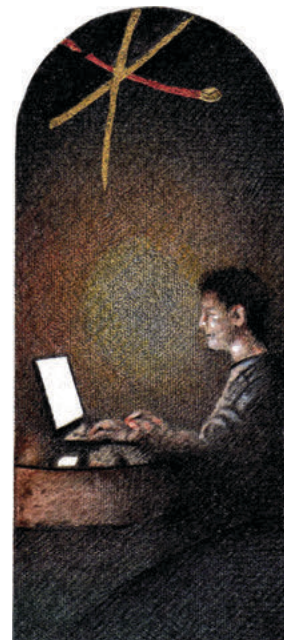




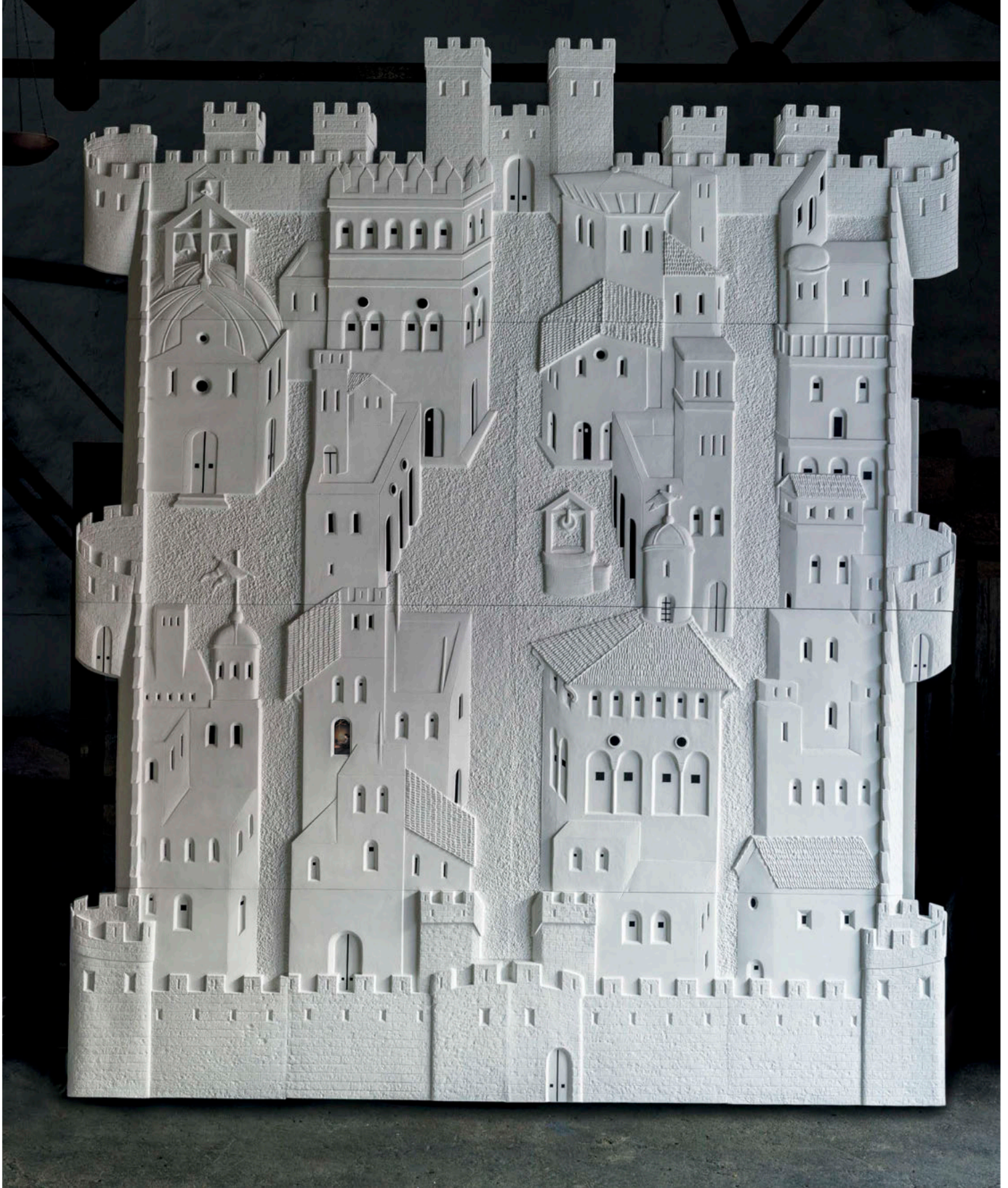
Capítol corresponent a Vila-real del llibre *Crònica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno* (tercer volum), de Martí de Viciana. 1563. Universitat de València.



Miniat de la primera lletra capitular del manuscrit *Noctes atticae*. Universitat de València. [BHMs.0389].



Detall de *Capitular*.



Capitular

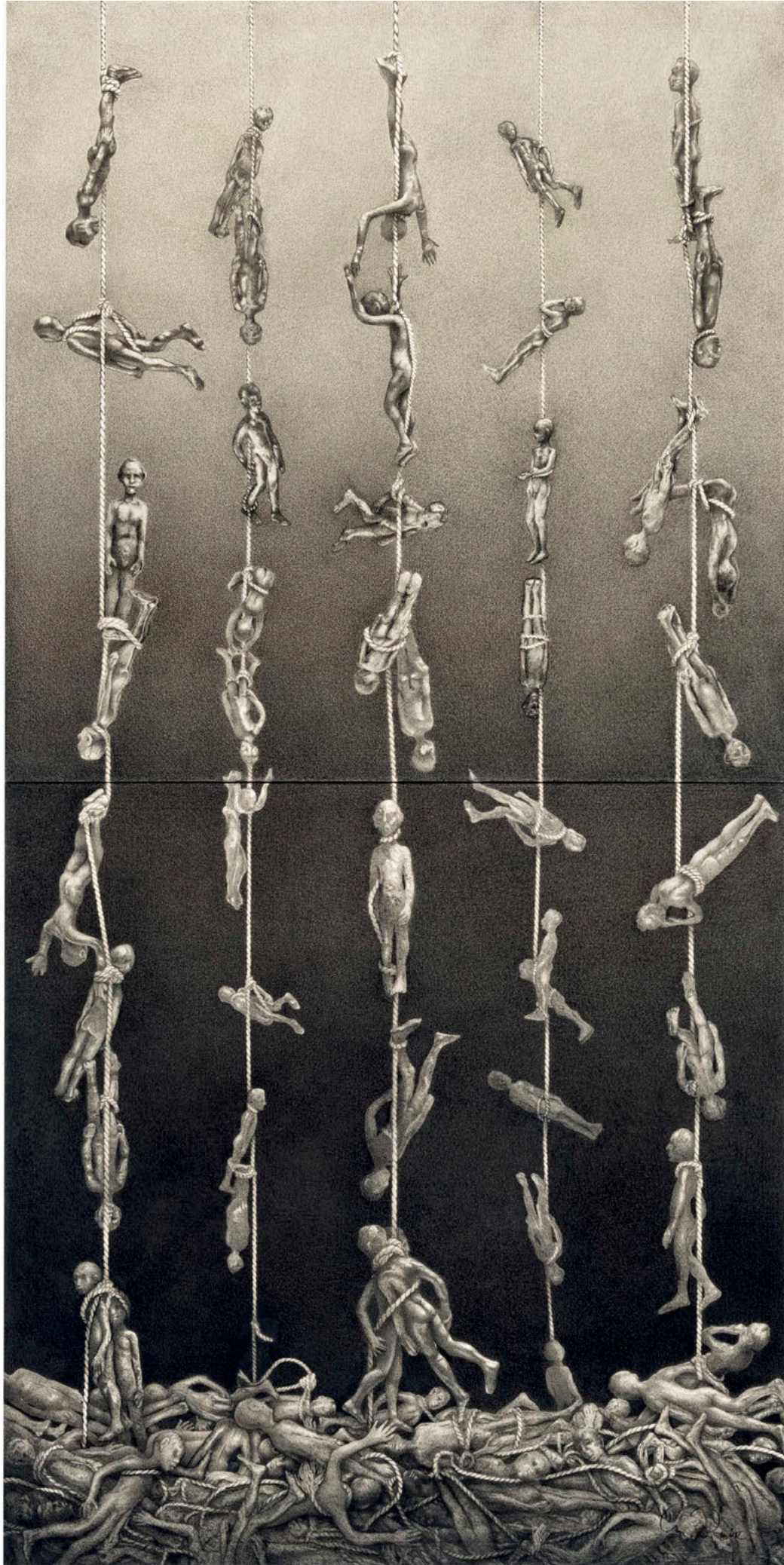
Acrílic sobre un relleu de fibra de vidre i ferro. 373 x 306 x 8 cm. 1998-2014.



Nevant a Colòmbia
Carbonet i oli sobre llenç. 200 x 600 cm. 2013.



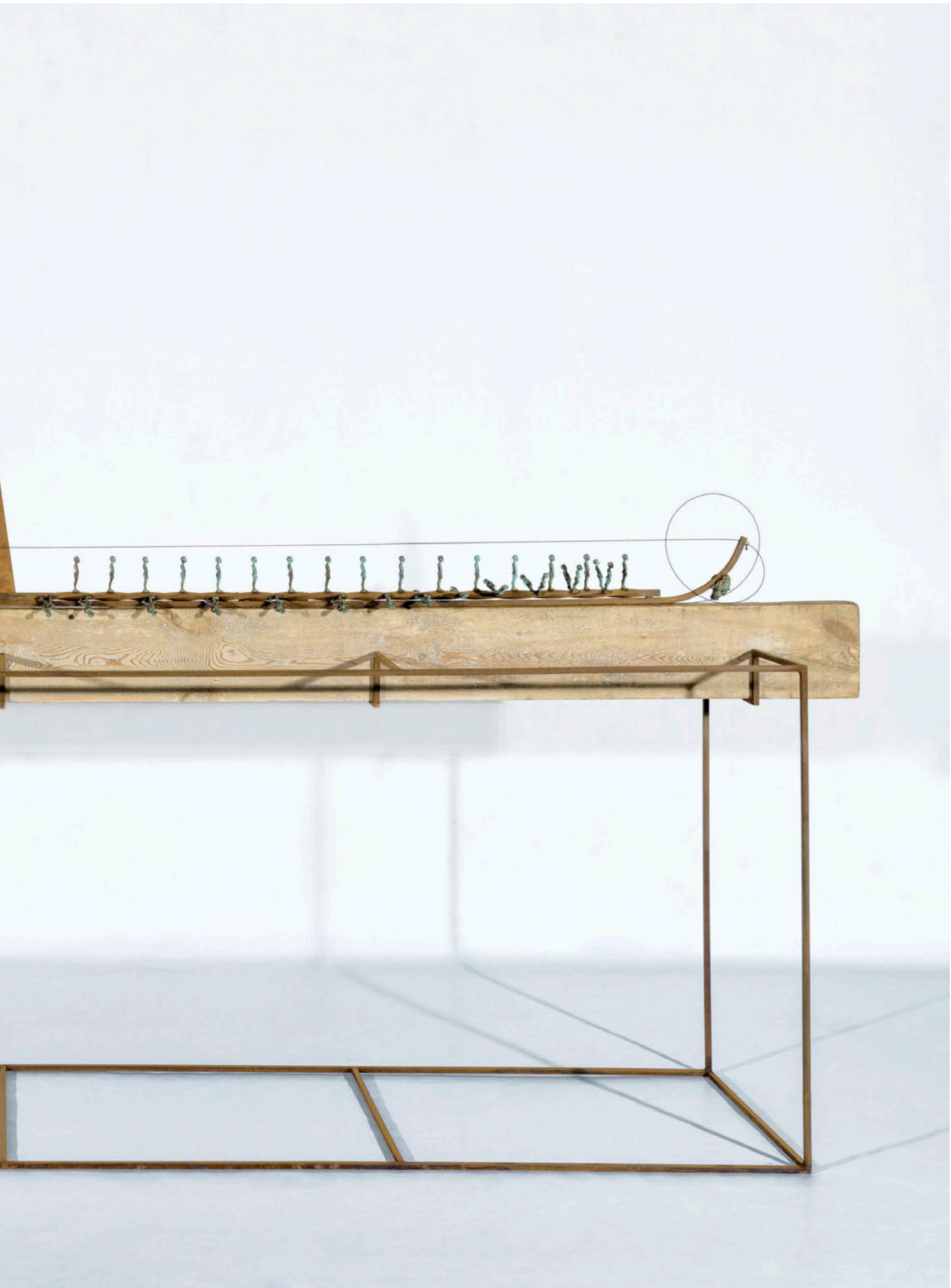


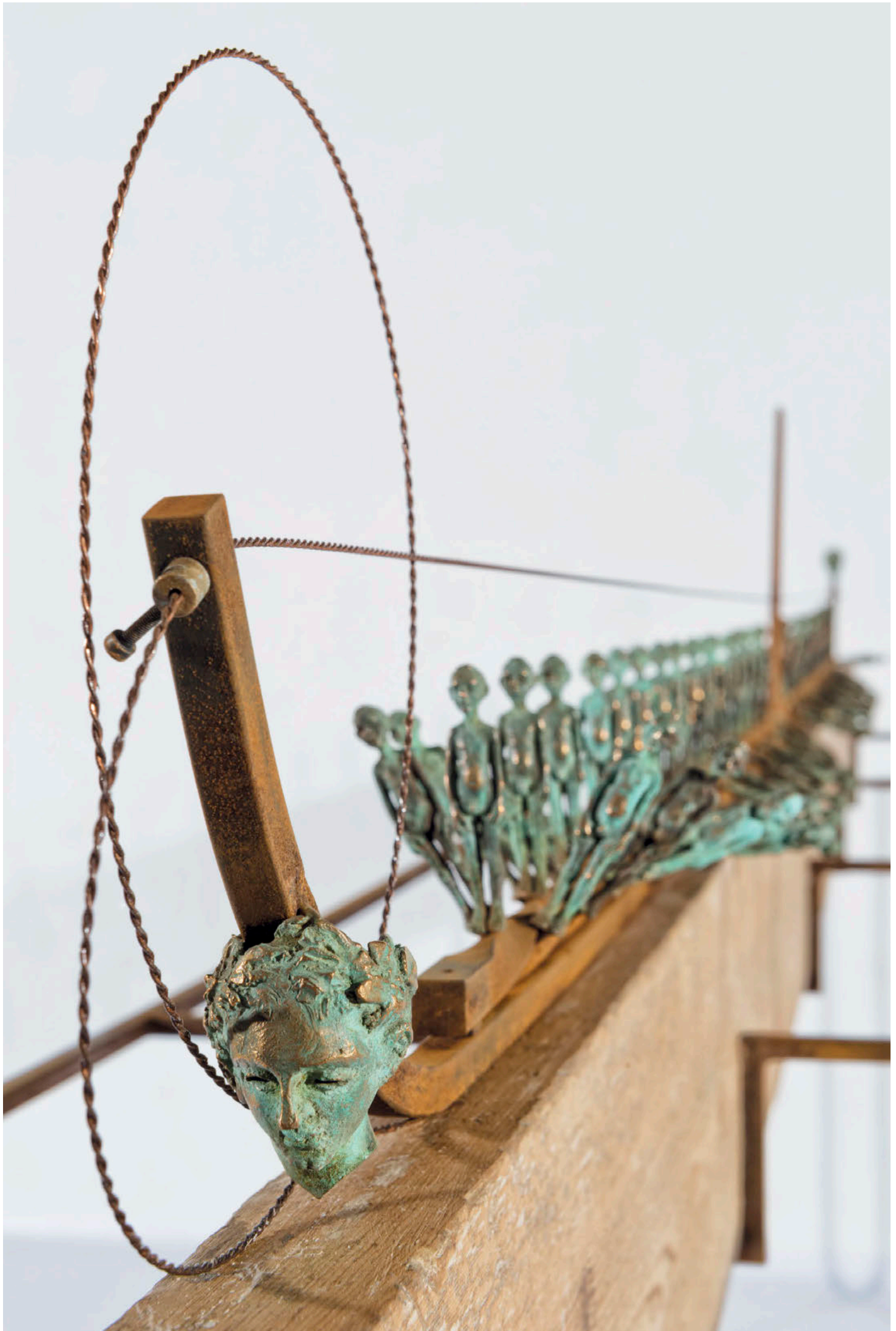


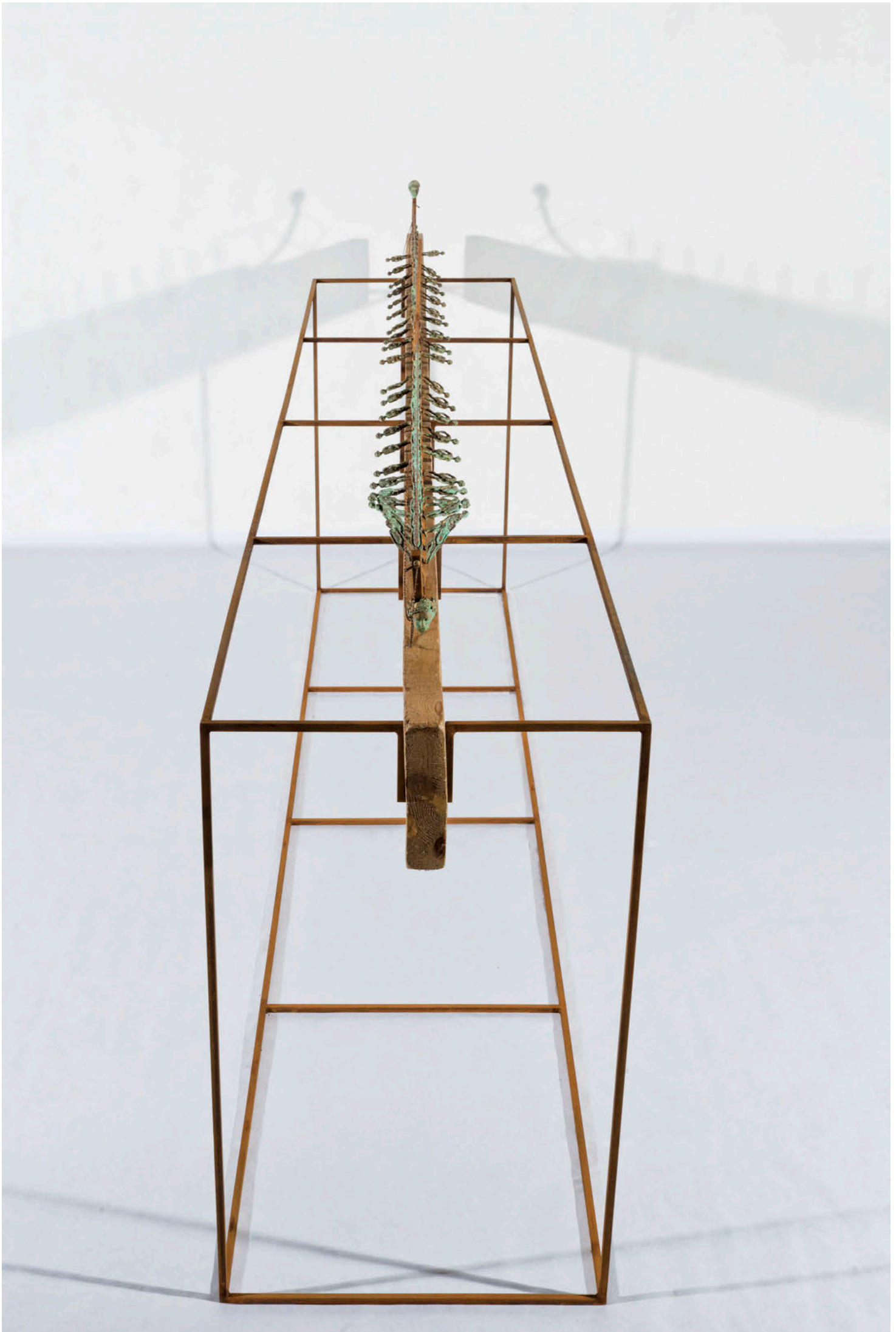
Lampedusa
Carbonet sobre llenç
400 x 200 cm
2013.



Caront
Bronze, fusta i ferro. 110 x 320 x 70 cm. 2014.









Caribdis
Bronze, fusta, ferro,
pedra i cànem
338 x 110 x 110 cm
2014.







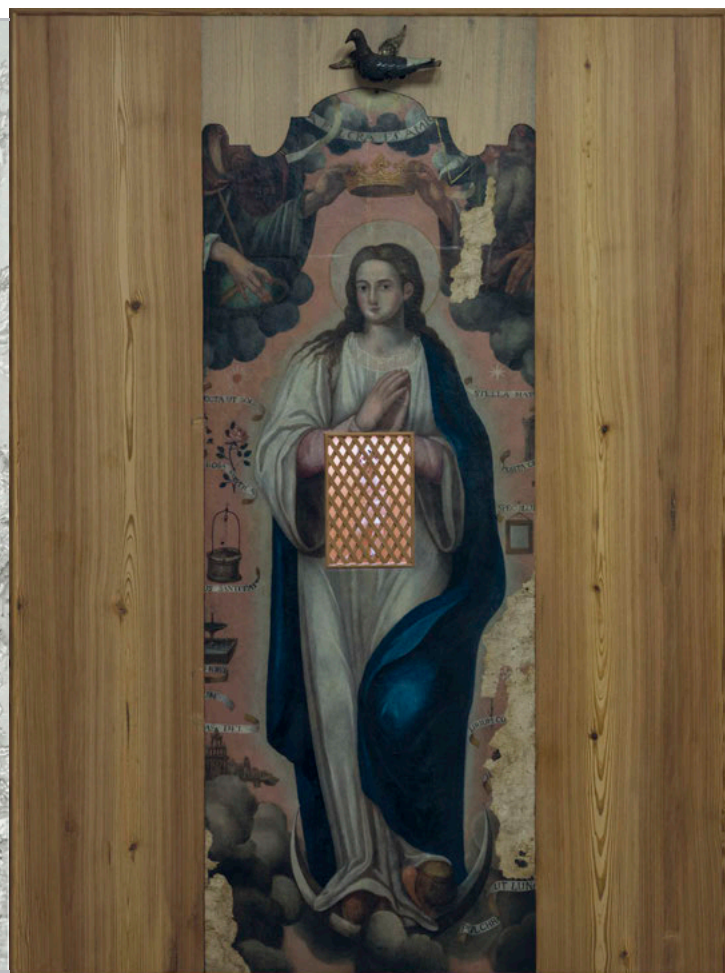


Teorema
Collage i carbonet i oli sobre llenç
200 x 198 cm
1965 – 2013.



Metafísica
Grisalla sobre llenç
200 x 400 cm
2014.

METAFÍSIC



Dogma
Collage i tècnica mixta sobre fusta
200 x 198 cm
Anònim s. XVII – Manuel Boix 2014.



Metafísica

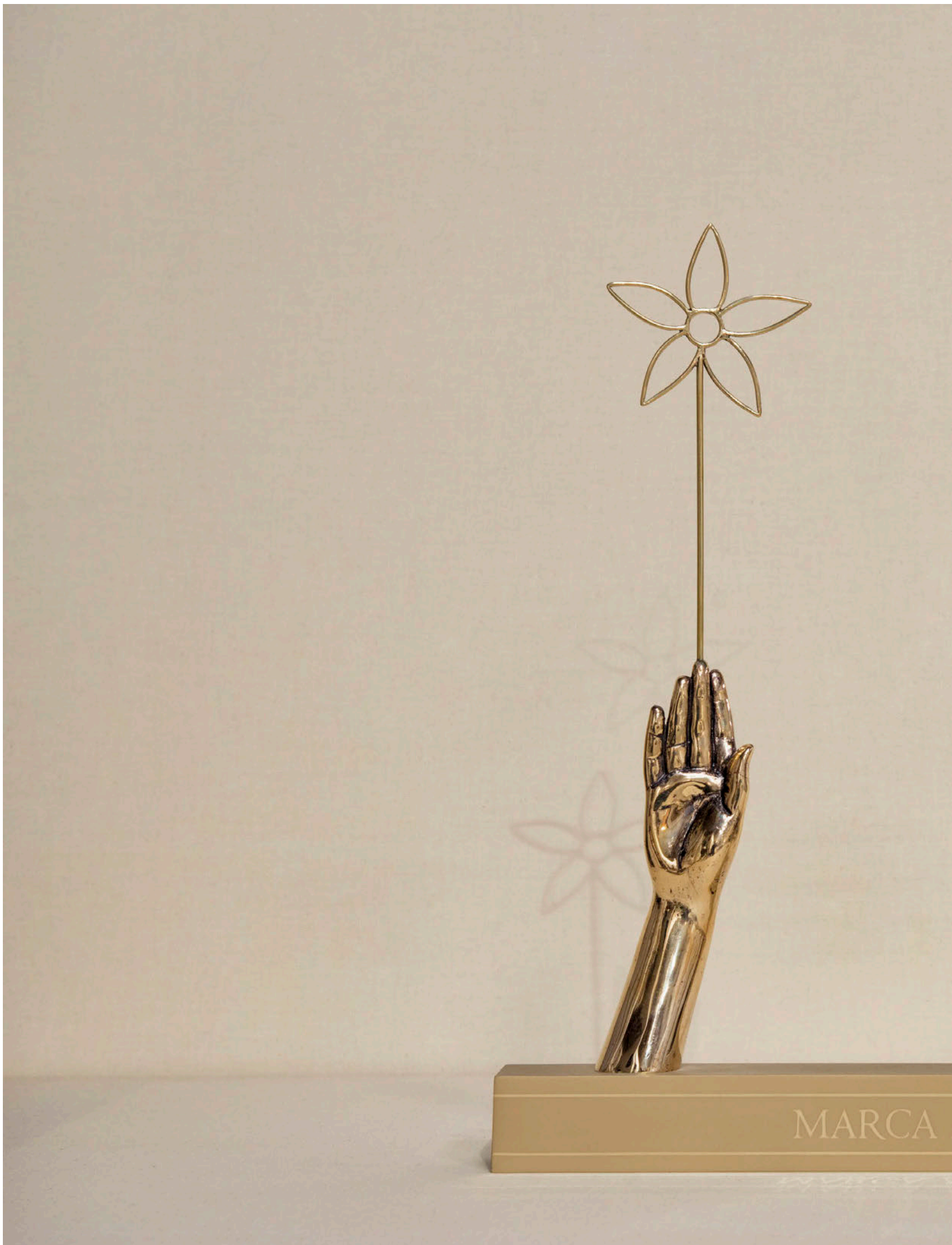




Teorema



Detall de *Dogma*



Marca a l'aigua. Bronze. 40 x 40 x 4 cm. 2014.



A L'AIGUA



EPÍLEG

QUE FA DE PÒRTIC:

ELS BORJA, DE BOIX

ABANS DE PUJAR A LA NAU

Abel Guarinos





Els Borja, valencians universals. Cinc escultures de guix: Papa Calixt III: 205 x 64 x 64 cm; Papa Alexandre VI: 181 x 62 x 65 cm; Cèsar Borja: 177 x 61 x 75 cm; Lucrecia Borja: 174 x 61 x 63 cm; Sant Francesc de Borja: 181 x 54 x 56 cm. 1995-1998

EXPOSICIONS

Guix de Lucrecia Borja: *Manuel Boix. Obra gràfica i impresa*. Centre del Carme-Museu de Belles Arts, València (2006); Llotja del Peix, Alacant (2007); Mainzer Rathaus-Foyer, Magúncia, Alemanya (2008); Convent dels Mínims, Perpinyà, França (2008-2009); MUCBE, Benicarló (2009).
Conjunt de les cinc escultures de guix: *Sant Francesc de Borja, Gran d'Espanya. Art i espiritualitat en la cultura hispànica dels segles XVI i XVII*. Palau Ducal dels Borja, Gandia (2010, 2011).

LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA TÉ ELS SEUS FONAMENTS

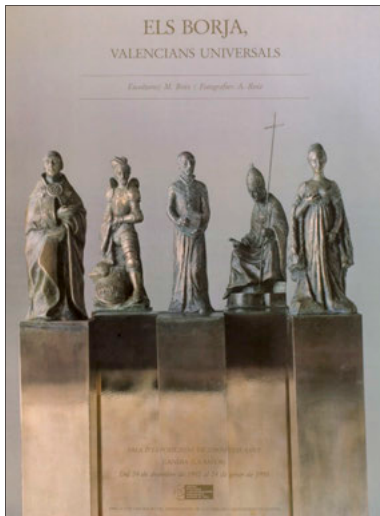
en l'Estudi General —o agrupació de diverses cases d'estudis superiors— que a la darrerria del segle XV la rica i puixant societat valenciana de l'època decidí elevar al rang d'universitat. El 1490 el Consell Municipal de València acordà l'adquisició de cases i terrenys per a la instal·lació d'un Estudi General. El 30 d'abril de 1499 els jurats redactaren les constitucions que preveïen l'obtenció del poder de conferir graus acadèmics. I és precisament un valencià, Roderic de Borja, papa Alexandre VI des d'agost de 1492, qui afavoreix el seu naixement amb la butlla papal de 23 de gener de 1501, on es reconeix a l'Estudi General de València la condició efectiva d'universitat i on es disposa que l'arquebisbe de València siga el canceller per a atorgar els graus de batxiller i de doctor en nom de l'autoritat pontifícia. Pocs anys abans, a Roma, fou el mateix «papa Alexandre Borja qui reorganitzà i dotà de nous locals i nous recursos la Universitat de La Sapienza de Roma, que fins aleshores no tenia ni tan sols una seu pròpia: el papa valencià és, doncs, el vertader refundador de la universitat romana, tal com va existir en temps renaixentistes»¹ i és —també— el rellevant i necessari facilitador del projecte valencià. Solament per aquest fet ja es pot justificar el *perquè* de la presència de les *boixianes* escultures *borgianes* —entre les quals, òbviament, la figura d'aquest segon papa Borja— com a pòrtic a l'exposició d'obra nova de Manuel Boix.

Fruit de l'exemplar treball interdisciplinari de Boix, sempre imbricat en les diferents possibilitats de les arts plàstiques, és la realització en bronze de les escultures *Els Borja, valencians universals*, els guixos originals de les quals es presenten al Claustre de l'edifici de La Nau i al vestíbul de la fundació Àcentmètresducentredumonde coincidint amb l'exposició *Manuel Boix. La nau, el viatge del temps* amb el doble objectiu de recordar al visitant el lligam d'Alexandre VI amb la Universitat de València, però també per tal de cridar l'atenció de qualsevol transeünt que passe o passege per la universitat valenciana o pel vestíbul de la fundació francesa i que, en topar amb qualsevol de les cinc escultures, aquestes l'inciten a entrar en l'exposició: «Els mítics Borja valencians vénen a conèixer l'obra més recent



Anvers i revers d'una medalla d'Alexandre VI amb l'escut papal: les claus de sant Pere, la tiara, i les armes de la família Borja.

1. Joan F. Mira: *Els Borja. Família i mite*. Alzira: Bromera, 2000, p. 74.



Cartell *Els Borja, valencians universals*. Edita: Centre d'Estudis i Investigacions Comarcals Alfons el Vell. Gandia. 93,5 x 70 cm. Quadricromia en òfset. Paper estucat. M. Boix, 1993. A partir d'una fotografia d'Àlvar Ruiz on apareixen les cinc escultures de la sèrie *Els Borja* (bronze; mitjana de 25 x 9,5 x 9,5 cm cadascuna de les peces de M. Boix de 1992).



Detall del sostre de la Sala de les Arts Liberals dels apartaments Borja del Vaticà, obra del Pinturicchio, amb l'escut d'armes del papa Alexandre VI, amb corona de llorer i flamejant.

2. Ferran Garcia-Oliver: "Borges a l'abast" en *Els Borja, valencians universals*. Escultures: Manuel Boix. Fotos: Àlvar Ruiz. Gandia: CEIC Alfons el Vell, 1993, p. 22.

de Boix. Entra-hi tu també», podria ser-ne l'eslògan. Altrament, per la data en què les cinc escultures estan treballades i per la plasmació estètica amb què Boix les prepara, defugen del marc plàstic i de continguts de la nova sèrie *boixiana*, però són una magnífica oportunitat perquè València i Perpinyà —les dues primeres ciutats on es presenta aquesta exposició— coneguen l'altra vessant escultòrica de l'artista de l'Alcúdia.

La realització d'aquestes cinc escultures a mida natural i la consegüent plasmació en bronze i ubicació a la plaça de les Escoles Pies de Gandia —que fou el primigeni sentit de la confecció d'aquests guixos— té l'origen en l'encàrrec d'un cartell que el Centre d'Estudis i Investigacions Comarcals Alfons el Vell de Gandia va fer a Manuel Boix per commemorar el 1992 el cinquè centenari de l'entronització de Roderic de Borja, papa Alexandre VI. Malgrat que la majoria dels cartells de Boix estan resolts a l'aquarel·la, en aquesta ocasió l'artista —que estava treballant escultura per aqueixos anys— es va decidir per dissenyar el cartell a partir de cinc escultures de bronze creades *ad hoc*, de mides 74 x 10 x 10 cm cadascuna de les peces, que representaven les cinc personalitats més emblemàtiques de la família Borja: sant Francesc de Borja, al centre de la composició —que per això ell és *el de Gandia*—, i, flanquejant el sant, el papa Calixt III (a l'esquerra) i Cèsar Borja (a la dreta), i en els extrems, Lucrècia Borja (a la seua esquerra) i el papa Alexandre VI (a la dreta). «La tasca de rehabilitació se'ns presenta urgent. Vull dir, traure els Borja de la vitrina de la història: dotar-los d'una corporeïtat pròxima que trenque la freda inaccessibilitat de l'home i la dona poderosos; situar-los en el nostre paisatge vital contemporani; endinsar-los en el marc de la ficció. Boix, amb les seues escultures, ha engegat un camí»² escribí el professor Ferran Garcia-Oliver en veure com les figures d'aquest cartell —enriquides amb fotografies preses per Àlvar Ruiz d'aquestes mateixes obres en diversos espais reals en què van nàixer i van viure una part de les seues vides els il·lustres valencians universals— havien configurat una exposició itinerant l'èxit de la qual va afavorir que l'Ajuntament de Gandia encarregara a Boix l'ampliació de les escultures perquè —addicional a la seua funció com a cartell— passaren a ser un monument en homenatge a la família valenciana més coneguda arreu del món. Un monument que ja protagonitza la plaça gandiana on, justament, sant Francesc de Borja

va construir i va sufragar el Col·legi de Sant Sebastià, que va donar a la Companyia de Jesús i on ell mateix va estudiar el doctorat en teologia, quan el Col·legi ja havia aconseguit el rang d'universitat (el que avui són les Escoles Pies de Gandia).

Manuel Boix va realitzar les cinc escaioles entre juny del 1995 i agost del 1998—amb una mida mitjana de 183 x 60 x 64 cm—, va fer les foses en bronze entre setembre del 1995 i novembre del 1998, i es va inaugurar oficialment el monument el 18 de desembre d'aqueix mateix any, ja amb les seues cinc corresponents, altes i estretes bases d'acer Corten. Amb un profús detallisme immarcescible —amb l'excepció de l'austeritat amb què va treballar sant Francesc— Boix trasllada a escultura tot allò que s'ha pintat sobre els Borja, tant per ell mateix com —sobretot— per Joan Reixach (retrat de l'encara cardenal Alfons de Borja), Sano di Pietro (retrat i posa del ja papa Calixt III), Bernardino di Betto, *Il Pinturicchio*, (retrat, figura i vestuari d'Alexandre VI, i aproximació física a Lucrècia), Giorgione (retrat de Cèsar Borja), Joan de Joanes (retrats dels dos papes), Luca Giordano, etc., tot elevant el rigor plàstic del s. XV cap a formes neoclàssiques i imprimint un subtil joc de recerques i simbolismes en els detalls. Igual que ocorre en —pràcticament— tota l'obra de Boix, que gaudeix d'una delectació en dos temps, les escultures dels Borja sorprenen i agraden ja al primer colp de vista, però és en l'atenta observació on aquest efecte s'engrandeix i ens veiem envoltats en un altre espai, en un altre temps, en una altra dimensió plàstica, mercès als requisits, les minúcies, les justificacions, els homenatges, les emocions, els records i els jocs que l'artista proposa: la “magna capa” amb què cobreix el pontífex Alexandre VI no tan sols reflecteix l'ornamentació pròpia de l'època sinó que és també un homenatge als frescos amb què Il Pinturicchio va decorar totes les estances dels apartaments Borja del Vaticà, a petició expressa d'aquest papa; Boix “troba” l'armadura de Cèsar una dècada abans, en el catàleg del barceloní Museu-Armeria de D. José Estruch Cumella, quan buscava l'arnès ideal per a Tirant lo Blanc, però ací la cuirassa, l'espatera i l'escut reinterpreten l'emblema de la doble corona d'Alexandre VI, així com del seu escut d'armes, jugant al seu gust amb el flamejant que el caracteritza; el pit nu de Lucrècia, lleugerament acaronat per la seua mà dreta, recorda el quadre atribuït a Bartolomeo Veneto en



Fragment de *La resurrecció*, a la Sala dels Misteris de la Fe dels apartaments Borja del Vaticà on apareix Alexandre VI orant. Obra de Bernardino di Betto, *Il Pinturicchio*.



Fragment d'*Alexandre VI*, obra de M. Boix, on apareix un detall de la magna capa del Papa treballada amb minuciositat i seny per Boix, amb reminiscències i homenatge als frescos de les estances dels apartaments Borja del Vaticà pintats per Il Pinturicchio.



Retrat d'una dama de la cort de Ferrara, atribuït a Bartolomeo Veneto.



Màscara mortuòria de Sant Francesc de Borja. Anònim. Guix. 24 x 13 x 10 cm. 30 de setembre del 1572.



Portada del CD *Cinc segles de música valenciana*. Ed. Fundació General de la Universitat de València – Patronat Cinc Segles (València); Manuel Boix, 1999.

què una dama de la cort —casualment— de Ferrara apareix amb el pit descobert i que —sense massa fonament— la història ens ha suggerit que es tractava d'un retrat de la duquesa mateixa, però ara Boix ha anat més lluny situant la mà esquerra de Lucrècia sobre els seus genitals, potser rememorant la seua llegenda eròtica i amatòria o el fals incest que se li va imaginar, o — simplement — el seu conegut sentiment maternal, car va arribar a tenir sis fills i onze embarassos, i va morir a conseqüència de l'últim part; el volum i la forma d'aquest guix de Lucrècia —en encertades paraules del catedràtic Joan Aliaga— remetent a l'escultura *Isabel de Portugal* de Leone i Pompeo Leoni; o —entre d'altres, com un més dels múltiples exemples del calculat detallisme de Boix— la Bíblia que un prim, ascètic i paupèrrim d'ornaments sant Francesc sosté entre les mans, tot i que bé podria tractar-se de qualsevol llibre d'erudició i pensament, en clara referència a la merescuda fama de cultes amb què sempre s'ha distingit els jesuïtes, amb fugida de Boix tant de tenebrismes barrocs —amb calaveres coronades incloses— amb què altres artistes han iconografiat el sant gandià, com de la majestuositat i opulència en què en un altre temps se'l va pintar com a duc de Gandia. La sobrietat i el sentit profund que l'escultor vol imprimir a aquesta obra és recalçada pel fet que per reproduir fidelment la cara —i l'esperit— de sant Francesc va prendre la màscara mortuòria que es va fer al pare Francesc de Borja immediatament després de la seua defunció, la nit del 30 de setembre del 1572.

De la mateixa manera que la realització d'un cartell materialitzà aquestes escultures, la constant navegació de Boix per les arts va afavorir que aquest guix de Lucrècia Borja fóra després gènesi i protagonista del cartell i de la portada del CD *Cinc segles de música valenciana*, encomanat a Boix el 1999 per la Universitat de València.

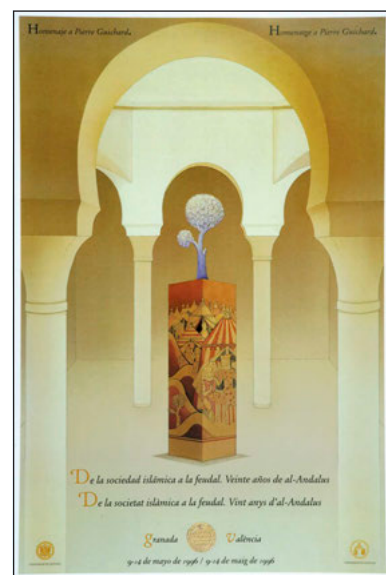
Sense eixir-nos-en del marc universitari i del fet de reprendre obra pròpia anterior canviant de disciplina i ampliant-ne la intenció, hauríem d'aprofitar l'avinentesa i portar a col·lació l'escultura *La clau que obri tots els panys* que el novembre de 2013 s'ubicà a la Facultat d'Educació de la Universitat d'Alacant. Es tracta d'un encàrrec d'Escola Valenciana-Federació d'Associacions per la Llengua i de la mateixa universitat alacantina per tal de festejar els 25 anys de les Trobades d'Escoles en

Valencià. Manuel Boix fou l'artífex del primer cartell que anuncià les populars, lúdiques i reivindicatives Trobades, l'any 1986. Per a la confecció del cartell ja prengué de base un quadre seu, fet a carbonet i oli sobre tela, on apareixia una talla barroca d'un xiquet amb el cap obert —com un llibre— al coneixement i a l'ensenyament. Ara, per a l'elaboració del monument commemoratiu, amb altres materials totalment distints i per a una altra dimensió, reprèn la imatge i la conjumina amb la força que li ofereix el poemari de Vicent Andrés Estellés *La clau que obri tots els panys* i amb la petició dels membres d'Escola Valenciana que la mateixa escultura siga també l'espai físic on es dispositen centenars de treballs plàstics i literaris fets per milers de xiquets de totes les comarques valencianes, que, amb l'empenta dels seus mestres, volien col·laborar en l'efemèride i, consegüentment, en el projecte escultòric evocador. El resultat, en bronze, alumini cromat i vidre, es presentà a València en una trobada extraordinària, la Festa pel Valencià, el 9 d'octubre de 2010, i en finalitzar les obres de construcció de la nova Facultat d'Educació de la Universitat d'Alacant s'ha ubicat definitivament al seu vestíbul. La incorporació dintre de la mateixa escultura de material aliè i perible —com són els quaderns i caixes pintades pels joves estudiants— no ho posava fàcil a Boix, però ho va mamprendre amb la passió que el caracteritza i ha fet que l'escultura simbolitze la confiança tant en l'ensenyament en valencià com en el treball en equip, que és una de les claus que ens obre les portes del futur.

Manuel Boix, amb semblant vehemència i intensitat, ja havia atès altres encàrrecs universitaris, fonamentalment de la Universitat de València però també, entre més del mateix àmbit, del Col·legi Major Lluís Vives. De les peticions universitàries, n'hauríem de destacar bastants treballs, com ara la realització del retrat del rector Pedro Ruiz Torres —que estigué al capdavant de la Universitat de València entre 1994 i 2002—; els cartells *Jornades sobre el medi ambient* (1984), *Sebastià García Martínez: una contribució a la historiografia del País Valencià* (1986), *Lluís de Santàngel: un nou home, un nou món i 25 anys d'Estudis Universitaris de Biologia a València* (1992), *Homenatge a Pierre Guichard: de la societat islàmica a la feudal* (1996), *Cinc segles de música valenciana* (1999), *Jocs Florals a Cavanilles* (2005)... i la mateixa invitació —incitació— de la Universitat de València a presentar la seua obra



Escultura *La clau que obri tots els panys*. Bronze, vidre, fusta i alumini policromat. 300 x 100 x 100 cm. M. Boix, 2010. Col·lecció de la Universitat d'Alacant.



Cartell *Homenatge a Pierre Guichard: De la societat islàmica a la feudal*. Editen: Universitat de Granada i Universitat de València. 69 x 46 cm. Quadricromia en òfset. L'original és a la tinta xinesa i aquarel·la. M. Boix, 1996.



Escultures dels Borja. Bronze i acer corten. Manuel Boix, 1995 a 1998. Ubicades a la plaça de les Escoles Pies de Gandia. Col·lecció de l'Ajuntament de Gandia.

plàstica més recent en el nou espai expositiu Sala Acadèmia, de manera que serà la primera vegada en què aquest indret històric conjuminarà les restes arqueològiques de l'antiga muralla islàmica, que es troben a sota del seu terra, amb pintura i escultura contemporànies.

Podríem dir, per tant, que aquest viatge metafòric i plàstic de Manuel Boix comença en els temps del papa Alexandre VI —tot i que, en realitat, comence molt abans però, això sí, des de les mateixes terres que veieren nàixer els Borja— i avui encara continua a bon ritme, amb la seua nau, solcant les aigües, els sabers i els records de la Mediterrània.

MANUEL BOIX

LA NAU,
EL VIAJE DEL TIEMPO





Detalle de *El fet químic*
Acero cortén y hierro policromado. Manuel Boix, 1995.
Escultura ubicada en el Campus de Burjassot-Paterna de la Universitat de València.
Colección de la Universitat de València.

PRÓLOGO

Esteban Morcillo

Rector
Universitat de València

Antonio Ariño

Vicerrector de Cultura e Igualdad
Universitat de València

Junto a la labor docente e investigadora, que le es innata a la Universitat de València desde hace más de quinientos años, nuestro Estudi General se caracteriza y define por estar abierto no solo a la comunidad universitaria inmediata sino, además, a toda la sociedad valenciana, con un flujo constante de aportaciones y de aprovechamiento de sinergias en todos los campos del conocimiento y la cultura. Tenemos el convencimiento de que la difusión y potenciación de la Cultura constituye una tercera misión —junto con la enseñanza y la investigación— que define a las universidades públicas contemporáneas.

Fruto de este convencimiento hemos querido refundar la extensión universitaria e impulsar y proyectar La Nau como Centre Cultural de la Universitat de València, mediante la consolidación de una programación cultural permanente, vertebrada en las diferentes áreas y aulas que coordina el Vicerectorat de Cultura i Igualtat. Sin duda, la programación de exposiciones temporales, que se presentan en los diferentes espacios y centros expositivos de nuestra Universitat, constituye uno de los ejes básicos y definidores de esta acción cultural de nuestra institución universitaria.

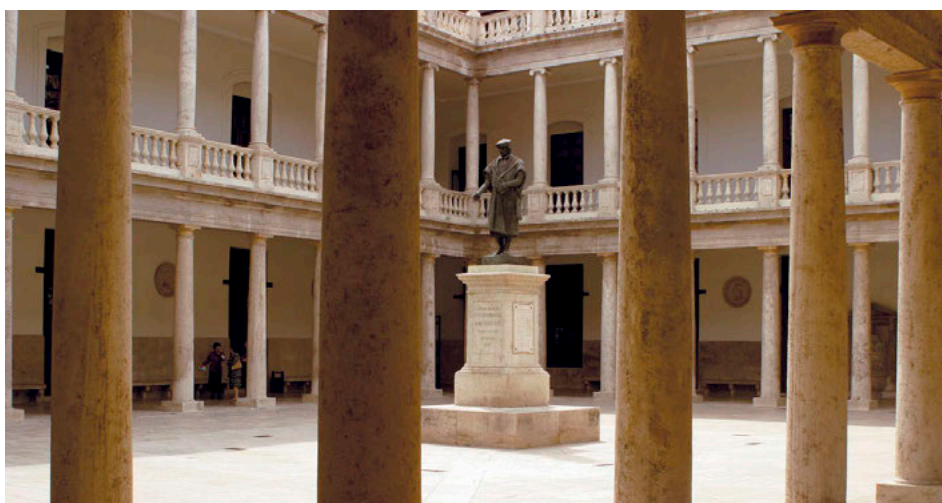
En el momento en que al reconocido artista plástico Manuel Boix —entre

otros méritos, Premio Nacional de Artes Plásticas— le hicimos la propuesta de elaborar y presentar un proyecto expositivo para la Sala Academia, desconocíamos el alcance final de nuestro atrevimiento. Tras un periodo de reflexión y rica creatividad, Manuel Boix concluye su propuesta ofreciéndonos el nombre de su nueva serie, con sus últimas y excelsas creaciones plásticas que, bajo el subtítulo *La Nau, el viaje del tiempo*, pretende ser un diálogo plástico y una reflexión profunda, sin concesiones a lo arbitrario, sobre algunas de las piezas patrimoniales con que cuenta la Universitat de València y en las que Boix se ha detenido, seleccionado e integrado en su propuesta. Agradecemos profundamente a Manuel Boix este generoso ejercicio expositivo, donde sus pinturas y esculturas —con un lenguaje plástico propio absolutamente consolidado— se aproximan y entablan un diálogo, un vínculo, con una serie de bienes culturales pertenecientes a diferentes colecciones patrimoniales de nuestra Universitat. Arte contemporáneo que cohabita se nutre y fecunda de una serie de objetos y documentos —de especial interés y significación para nuestra historia cultural— vinculados a diferentes áreas

del conocimiento: cartografía, medicina, historia natural, literatura, glíptica...

Consideramos esta exposición también como un reconocimiento universitario a la autenticidad y rigor con que Manuel Boix afronta su trabajo como artista. Sin duda esta es la clave y la mejor impronta plástica que Manuel Boix ha ejercido —y continuará ejerciendo— para diferentes generaciones de artistas contemporáneos valencianos. Porque Boix y sus creaciones plásticas se fundamentan en criterios artísticos donde la belleza fluye con la solidez y firmeza del trabajo reflexionado, dónde la intención —nada exenta de compromiso— ha sido y es el eje de su quehacer diario. Manuel Boix es un creador abierto al mundo con la necesidad de repensarlo constantemente desde la universalidad que le confiere su casa, su familia, sus amigos y su taller en L'Alcúdia.

Agradecemos especialmente a Abel Guarinos, comisario de esta exposición, su dedicación y empeño en este proyecto; también queremos subrayar y agradecer la estrecha colaboración con el Centre d'Art Contemporain À cent mètres du centre du monde (Perpiñán), donde posteriormente se presentará esta exposición.



LA INTENCIÓN EN LAS MANOS DE MANUEL BOIX MIENTRAS CON SU NAVE SURCA EL TIEMPO

Abel Guarinos

La obra plástica de Manuel Boix es una sucesión ininterrumpida de trabajos muy personales y en constante evolución desde 1966, cuando finaliza su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, hasta ahora mismo. Estudiosos, críticos y amigos nos podemos empeñar en clasificar en series este espléndido viaje pictórico, escultórico, ilustrativo, calcográfico, y cartelístico para explicar con mayor facilidad casi 50 años de creación singular y particular sabiendo que las series aludidas de Boix nunca suponen ni una ruptura ni un desdeñarse respecto a su trabajo precedente sino, más bien, «otra vuelta de tuerca» («una punteta més» que diríamos en valenciano; «passer à la vitesse supérieure» que diríamos en francés) que evidencia el rigor con el que se cuestiona todas y cada una de las obras y el debate interno de sus planteamientos ético y estético. En 1980 Manuel Boix recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas que el Ministerio de Cultura democrático concedía por primera vez y —poco después— Joan Fuster escribía «Boix ha llegado ahí a través de un largo esfuerzo que, entre vacilaciones e intuiciones, desemboca finalmente en un “estilo”: ¿Provisional? Ya veremos. De momento, “un Boix” ya lo reconocemos enseguida como “un Boix”. Quiero decir que sus lienzos están marcados por una persona-

lísima opción, tanto en los temas como en la forma de asumirlos»¹. Más de treinta años después, la observación de quien fue el intelectual valenciano más importante del siglo XX —y, entre otras cosas, por cierto, catedrático de la Universitat de València— es igualmente cierta, porque “una obra de Boix” continua siendo reconocida como “un Boix” esté inmersa en una o en cualquiera de las series plásticas con las que intentamos encajar la vasta producción boixiana. Entendidas —aquí y ahora— las series de Manuel Boix como agrupaciones abiertas y ampliables —a las que puede volver en cualquier momento— que atienden a una relación lógica en el tiempo, en el tema o en la forma, hay que recordar los nombres de las más significativas en su trayectoria, tanto las bautizadas en función de una plasticidad concreta (*Halconería, Trama y urdimbre, Alfabeto, El punto dentro del movimiento · El juego de pelota, Los equilibristas, El rostro*), como las bautizadas por el momento histórico, literario o de identidad valenciana que le sirve de eje (*Las Germanías, Tirant lo Blanc, Los Borja*)².

De la misma forma que la exposición *Manuel Boix: El rostro · El rostro · The visage*, presentada por primera vez en 2002 en la Universidad Pública de Navarra, supuso el nacimiento de la serie *El rostro*, donde el protagonismo lo tienen el gesto, la mirada y los impactantes primeros planos de caras conformadas a base de trazos gruesos y oscuros, ahora la exposición *Manuel Boix: La nave, el viaje del tiempo*, que presenta en primicia la Universitat de València, supone el final de una serie y el nacimiento de otra en la que el color negro toma aún más protagonismo mediante la técnica de la grisalla, y en la que el artista manifiesta su amor por la historia, la literatura, la filosofía, el conoci-



miento, la arqueología... los recuerdos, sin rehuir del tiempo que le ha tocado vivir. El primer contacto documental de Boix con el arte pretérito le viene de familia y nos lo contó el filósofo Xavier Serra: «Las posibilidades que tuvo Boix de contemplar arte a lo largo de su infancia y adolescencia en L'Alcúdia fueron muy pocas, exiguas: unos cuadros barrocos, procedentes de la desamortización del Convento de los Alcantarinos, que su abuelo y su padre [carpinteros de profesión] habían ido recogiendo y tenían en casa, las litografías de la Historia Sagrada que explicaban en la catequesis de los domingos después de misa de once, los frescos manieristas de la iglesia de Sant Andreu [pintados por Vergara] y una carpeta con láminas de dibujo de un tío suyo»³. Y su primera acción documentada en defensa de la arqueología fue el descubrimiento fortuito de unos restos ibéricos en la partida de Els Èvols de l'Alcúdia, según escribió el arqueólogo e historiador Enric Pla⁴. El hecho —que también podría ser contado con la parafernalia mística de un hallazgo mariano— ocurrió en el año 1961, mientras el joven estudiante de Bellas Artes ayudaba a su padre a recoger maíz en las inmediateces de la acequia Cabañes. Bien



cerca, en la margen derecha del río Magro, una cuadrilla de hombres estaba rebajando más de un metro de tierra de unos bancales para poder regar por boquera y, entre el barro húmedo, empezaron a aparecer restos de cerámica y algunas piezas de bronce y de hierro, que los trabajadores iban separando. Boix llevó los hallazgos al Museu Arqueològic de València y el Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de València hizo inmediatamente unas excavaciones que verificaron que en ese lugar hubo, entre los siglos IV y I a.C. un poblado ibérico con su necrópolis. El descubrimiento se consideró relevante por tratarse de uno de los pocos lugares ibéricos que se conocen en tierra plana. La casualidad del hallazgo reafirmó en Boix el interés por las cosas antiguas, por lo excepcional, por lo bello, hasta el punto de que ya bien entrado el actual siglo XXI ha dedicado un lienzo a las huellas de los fenicios en las Islas Pitiusas: *Alegoría de la arqueología*, con una diosa de cerámica como motivo central y fuente de inspiración: la diosa Tanit, una pieza fechada en el s. IV a.C. Su incesante inquietud cultural —y el paso del tiempo, con las ocasiones que propicia— han hecho que se interese también por el gótico internacional, por

la cerámica valenciana antigua, por la pintura barroca, por la restauración, etc., propiciando fascinantes momentos de recreación de algunos rasgos de estas piezas en la propia obra plástica: «se produce una simbiosis sorprendente, entre su trabajo y sus colecciones, que lo envuelven por todas partes. Hasta ahora no había percibido esta pasión coleccionista: Boix es un recopilador compulsivo de objetos, un fetichista de los detalles» — escribe el también profesor universitario Martí Domínguez—. «Me muestra una punta de flecha del eneolítico y me pide que observe la perfección con la que está hecha (y eso lleva asociada una discusión sobre el hecho de que en el arte actual hay muy poca artesanía); seguidamente saca de una estantería una colección de reclamos antiguos de codornices, delicados y preciosos, o me muestra un fragmento de cerámica ibérica, con la imagen de un hombre a caballo. Son objetos que le acompañan, a los que quiere, que tienen un valor intelectual»⁵. Son objetos que toca, que manosea, que mimma, que le deleitan, que le fascinan, que le motivan, que le hacen pensar, que le alientan, que le empujan al trabajo diario y que —llegado el momento— le interrogan y le desafían. Sin ir más lejos, ahora ha aceptado el reto que hace décadas le lanzó una tabla heredada, un trozo de madera que allá por los años veinte del siglo pasado sirvió para construir un confesionario pero que, primigeniamente —en la época del esplendor de las vírgenes que pintaban Joan de Joanes y los pintores de su estudio— debió protagonizar un cercano altar, en las primeras décadas del XVIII. Ciertamente la destrozada pintura debió ser pintada por algunos de los artesanos del taller de Joan de Joanes o por cualquiera de sus seguidores, porque es una

copia fidedigna de su conocida *Inmaculada Concepción*. El azar quiso que, convertida la pintura en material de carpintería —porque pintura ya quedaba poca—, fuera justamente el vientre de la pulcra imagen el espacio en el que el ebanista agujereó el rectángulo en el que se debía alojar la rejilla del confesionario. Décadas después, escuchados infinitos pecados y plegarias desde el agujero de esta noble madera, el mueble religioso se dañó, cayó en desuso y otro ebanista —a instancias del capellán— se encargó de cuartearlo. Un carpintero salvó de la hoguera el trozo mayor, intuyendo su valor o por pura devoción cristiana. Boix, cuando lo vio, quizás pensó en los efectos que sobre el arte produce el paso del tiempo, en la capacidad de metamorfosis y en los distintos significados que pueden tener las formas y los objetos artísticos en función de la intencionalidad que le confiere el artista. La exposición —y su correspondiente catálogo— *Manuel Boix. La nave, el viaje del tiempo* que ahora presentan la Universitat de València y la fundación *Àcentmètresucentredumonde* de Perpiñán reafirman el sentido ilustrado de las sempiternas reflexiones boixianas e incita al artista valenciano a plasmar en lienzos y esculturas el deleite del pensamiento y los tesoros de la vida. La Universitat de València, además del prestigio conseguido en los campos de la enseñanza y la investigación, es un espacio de libertad y —sobre todo— el lugar en el que se condensan más de quinientos años de nuestra historia: el mágico espacio en el que se puede tocar y sentir el primer libro impreso en la Península Ibérica, *Obres e trobes en labors de la Verge Maria*, con el que Boix se reencuentra con la misticidad poética de Joan Rois de Corella y donde encuentra las singulares marcas de agua del papel

de este incunable; el espacio paradisíaco en donde poder ver y *oler* cada una de las ciento setenta y siete ilustraciones miniasdas del manuscrito *Roman de la Rose*, que animan al también ilustrador Boix a hacer una más; el espacio fascinador donde estudiar y *rebobinar* el pasado con obras del XVI como la *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, de Martí de Viciano, cuyo sentido histórico le rememoraré obras como *El monumento a los maulets*, trabajado por él a finales del siglo XX; el espacio portuario desde el que zarpar con una nave por todo el Mediterráneo, teniendo como brújula la Carta Portulana de Jacobus Russus, de 1563, el Globo Terrestre y el Atlas Maior de Joan Blaeu, de 1645, con los que el pintor y el escultor —que conviven en el mismo camarote— buscan la isla de Lampedusa; el espacio secreter donde Boix quiso esconder el rostro de Giuseppe Corte, como si se tratara de un camafeo trabajado por un paciente grabador capaz de tallar en relieve ónix y sardónices, las esculturas más pequeñas de la Historia; ... o la caja del médico llena de jeringuillas, frascos de penicilina y narcóticos que transportan al artista a su infancia a la vez que le motivan a pintar entre el blanco-blanco de los estupeficientes y el negro-negro de lo que está quemado, chamuscado. En el viejo y bello edificio de La Nau —restaurado en 2012, cuando se empezaba a preparar esta exposición— y en el sótano del Palau de Cerveró —donde está el almacén de la Colección Científicomédica— Boix ha localizado todo lo que le gustaría llevarse en barco a una isla desierta y que todavía no había encontrado; y no sólo lo matérico, palpable, rigurosamente documentado, sino también lo vital y etéreo como los teoremas, la metafísica, la sen-

sibilidad, el sentido, la intención... para ubicarlos en la sala de exposiciones y en el catálogo en este orden o al revés, es indiferente. Los recuerdos carecen de un orden narrativo preestablecido. Las obras ubicadas ahora en la sala, también. El visitante-espectador tiene la libertad de ordenar por su interés ético, cultural o circunstancial, con la misma obvia libertad que tiene el lector de este catálogo de detener el tiempo en la página, la obra, el objeto o el texto que más le apetezca. «Si al pasar por delante de un cuadro te detienes, ese cuadro ya ha conseguido un objetivo: seducirte. Eso es la pintura»⁶. Es una decidida afirmación de Boix. Y con esta intención de seducir está planteada la exposición, empezando —si buscamos un orden cronológico— con algunas de las últimas grandes obras todavía enmarcadas decididamente en la serie *El rostro*, como es el encargo de la Generalitat Valenciana para tener al General Basset imaginado por Boix en la exposición conmemorativa de los trescientos años de la Batalla de Almansa, primero, y, posteriormente, en los fondos de la institución pública. *Basset: el amarillo del oro viejo sobre la frente*, que es el título de esta obra de 2007, supone el retrato ficticio de un personaje histórico relevante para la historia y el sentimiento de los valencianos (cómo antes lo había hecho retratando a otros ilustres de la historia y la literatura valencianas) pero en un gran formato —los formatos grandes con los que se encuentra tan cómodo—. Boix tuvo que *buscar* la mirada y el rostro al General Joan Baptista Basset para terminar la serigrafía que le había encargado Acció Cultural del País Valencià un par de años antes, dentro de los actos conmemorativos del desembarco de Basset en Dénia. Boix dibuja un semblante épi-

co, sereno, que refleja un valor excepcional, coincidiendo plenamente con las observaciones que de Basset escribió el marqués de Santa Cruz de Marcenado⁷, militar borbónico contra quien, evidentemente, Basset luchó. Otro militar, este contemporáneo, el coronel de Ingenieros José Luis Cervera, que ha estudiado profusamente el carácter, la vida y *los milagros* de Basset, ve en la faz inventada por Boix que «ha sabido reflejar, si no la realidad física de su rostro, sí el poder de aquella mirada que arrastró tras de sí a tantos de sus paisanos»⁸. Parece imposible verificar la realidad física, al margen de un par de cicatrices que el tiempo y el trabajo le regalaron a su rostro y que acompañan la imagen hecha por Boix, pero ciertamente aquí vuelve la intencionalidad del retratista al concebir una imagen que, trescientos años después, también arrastre a los jóvenes y —como mínimo— a las mujeres de su país. Basset, no hay que insistir, en las manos de Boix es *guapo a rabiar*. En el cuadro, sin embargo, el ojo de Boix realiza un zoom desde los propios de Basset hacia atrás para presentar el paisaje que rodea al líder militar, ofreciendo la caracola con la que los *maulets* se comunicaban encriptadamente entre ellos, y un caballo sumergido en el agua,



a punto de ahogarse, que avanza por el mar, con la batalla perdida pero con posibilidades —soñadas o reales— de salirse, de salvarse. El pie del cuadro es una filacteria poética y esperanzadora, obra del escritor y amigo Josep Palacios (al mismo tiempo conocido como J.P.): *Oberta a la mar lliure, una terra sense retòriques ni signes d'heroisme, fora la verdadera pàtria* [trad: abierta al mar libre, una tierra sin retóricas ni signos de heroísmo, sería la verdadera patria]. Los jirones y raspaduras blancas característicos en Boix se codean con otros ocres y amarillos, el color de los austriacistas y el color que todavía acompañará otras de sus pinturas importantes, aunque de menores dimensiones, cómo *El adolescente del café* y la ya aludida *Alegoría de la arqueología*. Poco a poco Boix abandona el color, cualquier color que no sean el blanco y el negro, y van apareciendo otros rostros y otras aperturas de cámara y encuadres que nos presentarán otros paisajes y otras dimensiones. Es aquí donde empieza a dejar impronta en Boix la obra literaria de Dino Buzzati, ya constatable en el lienzo *El asalto al Gran Convoy*, donde retrata facticiamente al protagonista, Gaspere Planetta, antiguo jefe de bandoleros, desventurado, heroico y que vive de los recuerdos en una



de las joyas literarias breves del escritor e ilustrador italiano. Y a medida que en las pinturas de Boix va desapareciendo la policromía, también va desvaneciéndose la anterior serie *El rostro* y se van incorporando otras particularidades y precedentes. *El camafeo de Giuseppe Corte* es todavía una pintura inspirada en el devenir de un personaje de la ficción buzzatina, concretamente del cuento *Las siete plantas*, donde se encuentra lo más metafísico del escritor empeñado con el tema del hombre como títere ante la muerte, y —a la vez— rememora la colección de camafeos que el valenciano Josep Narciso Aparici legó en testamento a la Universitat de València⁹. Quizás por todo esto Boix rodea con un óvalo mortuorio el rostro de Giuseppe Corte, que condensa toda la fuerza del temor en la forma que podría tener un camafeo, pero ahora abriendo plano y dejando los laterales del cuadro para el paisaje nocturno y oscuro del final de la vida. Boix retrata el último aliento vital del personaje literario.

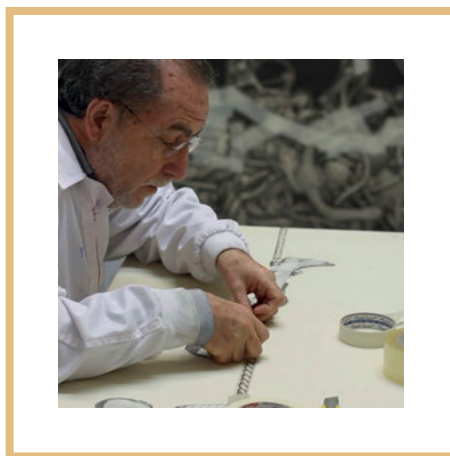
Continuando la cronológica de creación de las obras —a pesar de que, reitero, la exposición y el catálogo permiten otros itinerarios— llegamos a la primavera de 2013. Es el nacimiento de espectaculares lienzos como *Generación espontánea* y su inmediato posterior *Hojas de morera* que tienen los gusanos de seda como protagonistas absolutos. A mediados de los años setenta Boix ya utilizó el físico de estos gusanos en míticas telas como *Ciclo de mayo*, *Perspectiva* y *Gusano sobre lienzo*, al carboncillo y al óleo. Ahora, sin embargo, prescindirá del óleo, prescindirá del color —porque todo color está ya en el claroscuro del blanco y el negro— y profundizará en el carboncillo y —¿por qué no?— en la intención. «Debajo de la apariencia, siempre hay

premoniciones anunciadoras que ligan ensayos anteriores, nunca casuales, con la nueva propuesta»¹⁰, advierte J.P., refiriéndose al giro o paso entre otras series anteriores de la obra de Boix y que aquí podemos incorporar en alusión al reencuentro figurativo de los gusanos. El artista no ha escondido nunca el interés por estos invertebrados que no solamente le han acompañado en su niñez sino que periódicamente tiene en casa o en el estudio, durante el mes de mayo, para disfrute de los niños del vecindario y de los hijos de los amigos.

Es más, Anna Chornet, su mujer, nació en la bella casa palaciega del siglo XVIII desde donde, en plena efervescencia del negocio de la seda valenciana, salían los mejores capullos y la mejor seda de la época, con una popularidad ratificada en unos versos del dramaturgo Josep Bernat i Baldoví quien, en su comedia más conocida, *El virgo de Vicenteta*, puso en boca de la desvergonzada labradora el doble sentido de las palabras «gusano» y «capullos que Chornet hace en l'Alcúdia» ironizando con el atributo masculino de su deseado Qualsevol¹¹. Dejando a un lado la anécdota —también éstas material de recuerdos y de sabiduría popular— y habiendo ya mencionado el regreso a la figura, al modelo concreto, utilizado mucho antes por el mismo artista plástico, hay que profundizar en el impacto cautivador de estas obras y en el efecto tranquilizador, quizás desde el desasosiego inicial, que generan en el espectador. La fuerza de la imagen no necesita más de dos segundos de nuestro tiempo para que nos detengamos ante ella y paremos el reloj, lo desconectemos, y durante un largo rato nos haga sentir la misma placidez que las olas del mar al amanecer, en verano, o el fue-

go de una estufa de leña al atardecer, en invierno. Es el flujo eterno de la materia: todos los seres circulan unos con otros y conforman la naturaleza, siempre en cambio constante, tomando la transformación como fuente de la diversidad de la vida. No obstante, el espectador coetáneo de la obra, consciente del momento histórico en que fue creada, podrá —por el contrario— hacer suyas las observaciones del sociólogo e historiador húngaro Arnold Hauser en las que le otorga al receptor la capacidad de interpretar las pinturas de acuerdo con sus propias finalidades y aspiraciones «transfiriéndoles un sentido, cuyo origen está en sus formas de vida y hábitos mentales». El discurrir callado y claro de los centenares de gusanos por el lienzo podría ser el discurrir pacífico de miles de ciudadanos que ocuparon las plazas públicas reclamando democracia y justicia. La *Generación espontánea* podría ser —es también, a mi modesto entender— la alegoría de la espontánea concentración de miles de jóvenes descontentos —de toda una nueva generación latente— que aparecía simultáneamente en muchas ciudades europeas, como las larvas de los gusanos de seda cuando pasa el invierno... Y esto en Boix, aquí, es perfectamente asumible si partimos de la importancia previa y sumaráisima de la estética, y que el mismo Hauser matizó: «Parece más esperanzador orientar la controversia sobre la relación entre los fenómenos artísticos y los sociales de acuerdo con el concepto de la correspondencia que con el de la causalidad en el sentido de una razón necesaria y suficiente»¹². Porque si «de correspondencia» se trata, sólo cabe observar otras tres obras de esta colección donde el Mediterráneo y la muerte están presentes, con tres títulos muy elocuen-

tes y clarificadores (*Lampedusa*, *Caronte* y *Caribdis*) y con dos técnicas muy diferentes (pintura y escultura). Si iniciamos el debate por la estética, podremos dar por buenas las acertadas palabras de la crítica francesa y doctora en historia del arte Michelle Vergniolle-Delalle: «Manuel Boix joue savamment de l'obscurité et du mystère»¹³; al mismo tiempo que sentiremos el *flash-back* premeditado que Boix nos pone delante con las cuerdas de la serie *Pintar la mar* y con la recreación de las efigies de las pequeñas y misteriosas esculturas de bronce que en una vida anterior fueron *Los equilibristas* y que aquí



—cargadas de otra intencionalidad— toman otras formas y significan otros contenidos. La propia obra anterior le sirve al creador para realizar propuestas nuevas, con otras concepciones estéticas y sin renegar en absoluto del trabajo precedente. Es la nueva forma que procede de la síntesis de su trabajo. *Lampedusa*, como otros lienzos de esta misma serie, ha surgido de infinidad de horas de paciente trabajo y de docenas y docenas de cajas de carbonillos Leam, Winsor & Newton, Artist, Conté à Paris,... con los que capa tras capa —con la fijación regular, constante, de la laca, mientras dura-

ba el proceso de creación—, el pintor ha ido buscando la textura diversa y exacta, la grisalla idónea y los mil y un matices imaginables que no se habrían conseguido nunca de ninguna otra manera —con ráfagas de aerógrafo, por ejemplo. La elaboración de los enigmáticos fondos oscuros, desde donde relucen las figuras dibujadas, ha contado con la particularidad artesanal de haber obligado a crear una *reserva* minuciosa a base de goma de celofán para todo el dibujo, para que los puntos blancos de estas figuras no perdiesen su vivacidad por las sucesivas capas de carboncillo difuminando lo largo y ancho del cuadro —sobre todo a lo alto, de donde nace la profundidad del espacio representado—. Y si, siguiendo con la dialéctica hauseriana sobre la relación entre lo artístico y lo social, decidimos comenzar el debate por la ética y «la correspondencia social», no podemos rehuir recordar el impacto mediático a nivel mundial que el 3 de octubre de 2013 provocó el naufragio en aguas italianas de una barcaza de inmigrantes procedente de África. 363 personas murieron ahogadas. Muchos de los cuerpos fueron encontrados a más de 40 metros de profundidad, en aguas europeas, en las aguas comunes del Mediterráneo. Boix, por la prensa escrita, por la radio y por la televisión, fue testigo y ahora es, *correspondientemente*, declarante. Ante las leyes que penalizan las conductas de quienes ayudan a los inmigrantes y ante la impasibilidad de la mayoría de los gobiernos europeos el pintor hace su declaración con un cuadro de 4 x 2 metros. Sin representaciones macabras, con una imagen bella, sobrecogedora e inquietante a la vez, y recordándonos —por eso la presencia en la exposición del Globo Terrestre de los cartógrafos holandeses

Willem Janszoon y Joan Blaeu¹⁴— que el Mediterráneo es nuestro espacio común y cómo de próximos estamos.

El tema de la migración y los derechos humanos es suficientemente sobrecogedor como para ser tratado por Boix con cualquiera de las disciplinas artísticas que domina: calcografía, escultura, ilustración,...y es por eso que vuelve a las materias nobles con las que trabaja a gusto, como el bronce, la madera de mobila y el hierro forjado, para encarar *Caront* y *Caribdis*, las réplicas escultóricas de *Lampedula*, con una plasticidad y poética plenamente actuales. El escultor bebe ahora de la mitología griega y el canal de Sicilia se convierte en el río Aqueront—o el Estigia si atendemos a la versión de Virgilio en *La Eneida*— y Caronte, fiel a la leyenda mitológica, continúa guiando las sombras de los difuntos, transportándolos de un lado al otro del río, del lago o del mar, indicándoles el camino del descanso eterno, del cementerio o del infierno. «Aquí yace Caronte, que gobierna la lúgubre costa / sórdido dios»¹⁵ capitaneando un frágil barco de hierro fundido, con olas también férreas, relleno de pequeñas esculturas de bronce que representan los pasajeros errantes que —antes o después— veremos pintados y ahogados. El celo y el cuidado con los que Boix ha modelado, fundido y patinado cada una de las figuritas de bronce (de poco más de 8 cm de altura), y la inclinación y deriva que tienen en la composición de la obra, nos obligan a mirarlas de una en una —como tragedias personales que representan— y en su conjunto y desde varios ángulos —como la tragedia colectiva que son—. El barquero Caronte, en el viaje de los tiempos, ha sido imaginado en la partitura del compositor Max Reger y con los colores de Arnold Böc-

klin, Miguel Ángel Buonarroti, Gustave Doré, Luca Giordano, Joachim Patinir,..., y, también ahora, en los bronce de Boix, abriendo una línea escultórica que ha tenido continuación inmediata con la pieza *Caribdis*. La mitología griega, el mar, un estrecho que —transportado del imaginario a la realidad— dicen que podría ser el de Mesina, entre la isla de Sicilia y la Calabria peninsular italiana que Boix conoce bien, y —otra vez— la muerte que flota por encima de las olas: Caribdis era un monstruo marino que tres veces al día succionaba enormes cantidades de agua, tragándose a *quién* y a todo *lo que se*



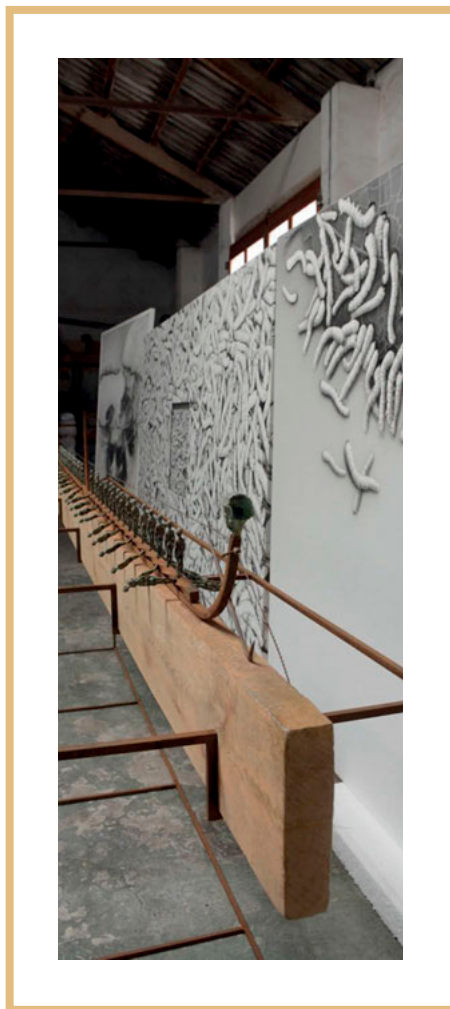
le pusiera por delante; Caribdis es bronce con extremidades, es hierro, es madera noble, es ruptura del concepto tradicional de pieza escultórica y es, a la vez, pasión boixiana por las leyendas de nuestros antepasados, por el decurso de la historia y por la naturaleza, de ahí justamente el realista pescado de bronce —una tenca de la Albufera, para ser más exactos—, disfrazada de monstruo y de bárbaras dimensiones si la comparamos con los anónimos naufragos, dispuesta a tragárselo todo. Y en este «tragárselo todo» se explicita la economía, el dinero, que Boix pone en la boca de la carpa (sea *Tinca tinca* o

Ciprinus carpio) reproduciendo una moneda antigua de oro de Carlos IV, de 1807.

Precisamente la historia —y la conservación y el recuerdo de nuestra memoria— tiene en la obra del tridimensional Boix uno de sus puntos álgidos en la escultura que el Ayuntamiento de Vila-real le encargó en las postrimerías del siglo pasado: *Monumento a los maulets*. Es significativo el trabajo de documentación previa que Boix hizo y su selección del libro *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, de Martí de Viciano, antes de hacer el relieve en hierro y bronce para la ciudad de La Plana. Boix encontró en la Biblioteca General de la Universitat de València esta compilación de cuatro volúmenes —aunque, extrañamente, nadie ha visto nunca el primero— y en uno de sus grabados vio el perfil de ciudad que necesitaba mientras leía su contenido: «la narración de hechos heroicos protagonizados por los personajes [de las Germanías] y todo aquello relativo a historias locales»¹⁶. Como tan acertadamente observó el medievalista y filólogo Escartí, profesor de la Universitat de València, «Boix se permite, todavía, cierta ironía: si en las planchas de hierro encontramos una imagen antigua de Vila-real, cabe señalar que, paradójicamente, esa visión proviene de un libro de Martí de Viciano, de quien hay que comentar que fue un exacerbado en contra de los agermanados: (...) la imagen selecta de un noble historiógrafo deviene símbolo y epitafio para los anti borbónicos de la Guerra de Sucesión»¹⁷. Quince años después, en cuanto Boix recibió el encargo de exponer en La Nau de la Universitat de València, en el edificio que acoge tanto la prestigiosa y sublime Biblioteca General como la nueva Sala Academia, en la que expondrá su obra más recién-

te, el artista pretende hacer el recordatorio del *leit motiv* bibliográfico y —ante la imposibilidad material de trasladar a la exposición el *Monumento a los Maulets*, por sus dimensiones, peso y anclajes— retoma el molde de uno de los laterales del monumento y trabaja sobre él en dos direcciones: la del arte conceptual contemporáneo y la del regreso al renacimiento (el regreso a la biblioteca que es, sin ningún tipo de duda, la síntesis de la cultura europea de las épocas medieval y humanística que tanto atraen al pintor). Manuel Boix, como ilustrador, ha creado 152 ilustraciones para obras de bibliofilia (utilizando el grabado, la serigrafía e, incluso, la escultura), 1.667 para libros ilustrados (utilizando la acuarela o/y la tinta china) y 222 para revistas y portadas de libros¹⁸, y no descarta hacer algunas nuevas si se presenta la ocasión. Y la oportunidad la propició una visita a la Biblioteca de la Universidad con el Rector, Esteban Morcillo, el Vicerrector de Cultura e Igualdad, Antonio Ariño, Manuel Boix y yo mismo, como comisario —sin placa— de la exposición. En la biblioteca tuvimos el privilegio de disfrutar bien de cerca de las 177 miniaturas del ejemplar manuscrito del *Roman de la Rose*, una de las novelas cortesanas versificadas más difundidas entre la aristocracia europea de la baja Edad Media. Incluso, tuvimos el privilegio de tocar uno de los dibujos miniados..., pero fue solamente en el breve instante en que la entonces directora de la Biblioteca, M^a Cruz Cabeza, miraba —o hacía como que miraba— hacia otro lado. El refinamiento de las ilustraciones del *Roman de la Rose*, propio del estilo que imperaba en París en el primer cuarto del siglo XV, debió de motivar a Boix a decidir la incorporación de una preciosista y miniada ilustración suya en el molde

repintado de *los Maulets*, convertido en la actualidad en una obra nueva: *Capitular*. El material de base, en cuanto que corpóreo, se recicla y se convierte en lienzo o superficie con relieve sobre la que trabajar; y el tema, la intención, se actualiza con total naturalidad en las manos de Boix. El resultado: poético, impactante,



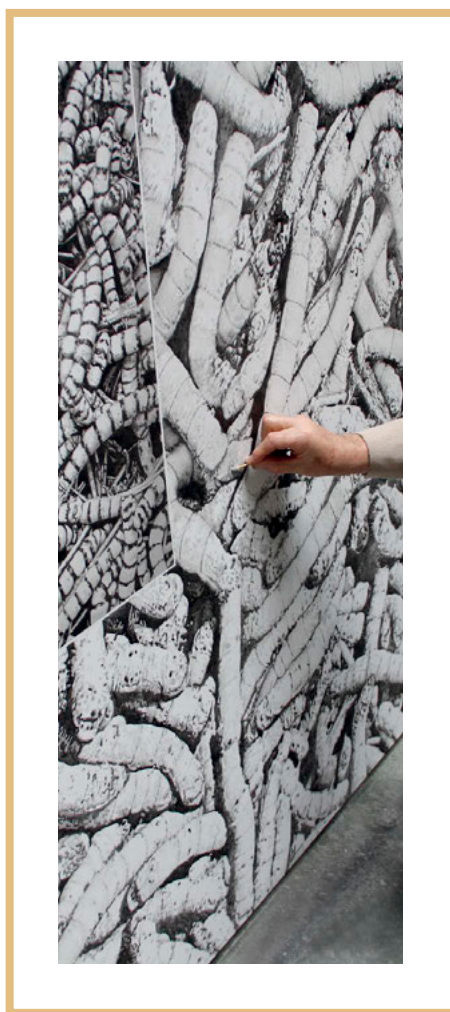
cautivador; dos épocas y dos recuerdos contenidos en una misma obra que —además— está fechada y firmada dos veces, curiosamente en dos siglos diferentes.

Volviendo a la pintura —casi todas las series de Boix tienen más obra pictórica que escultórica, con la excepción de *El punto dentro del movimiento*: *El juego de*

pelota, *Los equilibristas* y *Los Borja*—, la cronología nos lleva a *Nevando en Colombia*, la creación —de momento— más grande de toda la serie incipiente y que perfectamente podría llegar a ser un manifiesto cromático. A las acertadas observaciones de Joan Llinares, Urbà Lozano o Juli Peretó que el lector puede leer en este mismo catálogo sobre el tipo de nieve que hay en Colombia y sobre la procedencia del protagonista central, y a las que el propio espectador intuirá en la exposición —la obra se acompaña de una balanza de precisión y de distintas jeringuillas y material médico de siglos pasados¹⁹—, me gustaría añadir una, la cromática, pues es en este lienzo de seis metros de ancho donde se encierra toda la paleta de tonalidades con las que el pintor trabaja en la actualidad, al iniciarse la segunda década del siglo XXI. La obra empieza con un blanco absoluto y termina con el negro más rotundo —o al revés, dependiendo de por dónde empiece el lector la lectura— chocando estrepitosamente en el centro y conformando una masa suspendida, aparentemente hueca como la de una nube, en la que están todos los colores del gris. El espacio está creado cambiando texturas, a la manera informalista; con la técnica de la grisalla y preparando al espectador para que perciba degradaciones y formas. *Nevando en Colombia* es toda una estampa cromática en donde la entonación del negro sobre el blanco y la sensación de volumen que esta comporta —como si estuviéramos contemplando una escultura— suplen cualquier necesidad de policromía. La obra contiene también un *trompe l'oeil* fascinante, con una mínima utilización —prácticamente ausente— del carboncillo para representar el volumen de la materia blanca, que sigue ha-

ciendo oportunas las palabras de Vicent Todolí, historiador del arte y ex director de la Tate Modern de Londres, escritas sobre Boix y sus efectos de *trompe l'oeil*: «plantea una reflexión sobre la pintura como soporte, como *peinture* o como *tableau*, y todo eso envuelto en un ambiente marmóreo, frío, irreal. (...) Boix camina por una nuevas vías que hacen necesaria, de alguna manera, la participación del espectador. Como un guiño, una incitación al juego que le hace al espectador»²⁰. Con esa seductora tridimensionalidad fingida con blancos a la izquierda, con negros a la derecha y grises en el centro, *Nevando en Colombia es la Piedra Rosseta* que nos hace comprender el contenido y quehacer estético que transmite este manifiesto boixiano. Más aún, si al perro pintado por Boix —en medio de la ancha escena, protagonista único del gran paisaje— le infligimos algún tipo de correlación con el cuento *El perro que vio a Dios* de Dino Buzzati, autor que, sin siquiera imaginarlo, ha llegado a ser —junto con otra mucha literatura y junto a otros muchos objetos icónicos históricos— una pieza clave en la configuración de determinadas obras de esta serie. Planteada aquí la relación de la literatura universal en la —también universal— pintura de Boix, para averiguar la esencia de su pintura me gustaría dar por buenas las apreciaciones que Boix escribió en un artículo sobre la esencia de la literatura que, de inicio a fin, podríamos aplicar a la esencia de su plástica: «Creo que lo que daña cualquier producción artística es la falta de medida: la saturación o el déficit de algunos componentes imprescindibles. (...) El exceso provoca como resultado el amaneramiento, la percepción de que el producto final está excesivamente manipulado; la carencia conduce a la provi-

sionalidad, al descuido, a la sensación de estar frente a una obra inmadura, poco elaborada, o trabajada sin la destreza suficiente. La ponderación es, por lo tanto, un factor fundamental»²¹. Y de ponderación y de reflexión la obra de Boix va más que sobrada. Y digo «reflexión» porque considero que Boix no sólo pinta, Boix



piensa. Piensa y plasma sobre una tela o con un modelado la imagen fruto de esa reflexión, materializa plásticamente una idea. Y, siguiendo la digresión, cuando finalmente pinta, más que pintar, repinta —o pinta de nuevo, o vuelve a pintar sobre lo que en otro tiempo pintó—; más que esculpir, re-esculpe —o modela de

nuevo, incluso, o sobre todo, a partir de la propia obra pretérita.

Ya en el tramo final de la exposición —a pesar de que podría ser perfectamente el prefacio, si atendemos a la doble datación que le aplicamos a esta creación— del fondo del viaje por el tiempo emerge una compleja obra subdividida en tres partes: *Dogma*, *Teorema* y *Metafísica*.

Dogma y *Teorema* son las dos recreaciones, que pueden tener doble fecha de creación, y son las que flanquean, una a cada lado, como los batientes de un tríptico, la meditación *Metafísica*. *Dogma* es la restauración rigurosa y a la manera académica de la tabla de la Inmaculada Concepción que hemos abordado en el inicio de este ensayo. Por tanto, la primera fecha nos remite al siglo XVII y a un pintor anónimo (de *la corte Juanesca*), y la segunda corresponde a 2014 y es la intervención plástica que ejecuta sobre la tabla y donde Boix hace patente la lectura crítica sobre el dogma de la virginidad de María. «Tomás Llorens ve en su obra un intento de elaborar, a partir de sus vivencias, unos modelos que revelan la posibilidad de llenarlos de un sentido religioso, pero con una religiosidad en la línea del Antiguo Testamento, al estilo de los místicos medievales, planteando la religión desde unas premisas de carácter crítico»^{20bis}, recuerda Todolí sobre la opinión del crítico, historiador del arte y ex director de museos como el IVAM o el Museo Nacional *Reina Sofía*, Tomás Llorens, alrededor de alguna de las características de la iniciática obra boixiana, y añade, a continuación, a título propio y sobre la obra posterior: «y si por casualidad recurre a los elementos religiosos será ya desde un punto de vista totalmente crítico». Pensado y debatido, lo que hace Boix con su intervención plástica

sobre el vientre de la virgen ochocentista es un «pensamiento crítico»: son preguntas y cuestionamientos. Más que de escéptico, de ecléctico. Más allá de su posible uso como material criticable, utiliza como pretexto la bula dogmática *Ineffabilis Deus* con la que el papa Pío IX, el 8 de diciembre de 1854, proclamó la «inexcusable e incontestable virginidad de la Virgen María» con el objetivo de lanzarle el tema al espectador, 160 años después, para que —como mínimo— se cuestione el porqué de la composición y el porqué de las proclamas autoritarias de antes y de ahora. En la otra parte de *Dogma*, realizando la simetría boixiana a *Metafísica*, el visitante encontrará *Teorema*: la proposición que afirma una verdad demostrable, la proposición que puede ser demostrada de manera lógica a partir de un axioma o de otros *theoremata* que ya habían sido demostrados. Quizás por eso, para la confección de *Teorema* Boix utiliza una tela que ya pintó al óleo en el año 1965, *La estigmatizada*, y recorta —en el sentido físico de la acción, con tijeras— la enigmática figura central, que luego pegará sobre una nueva tela de lino. La truculencia poética de la primera estigmatizada, al ser manipulada treinta y cuatro años después, se transforma y se actualiza para ofrecer un nuevo interrogante a quien la contempla, sobre la vida y la muerte, sobre el paso del tiempo, sobre el sentido de la existencia. Y en el centro de *Dogma* y de *Teorema*, flanqueada por estas como un tríptico inseparable, vemos la última creación boixiana para la exposición: *Metafísica*. No podemos hablar aquí de una doble datación porque en este lienzo toda la pintura es nueva, a pesar de que —por la ensoñación estética— la composición no huye de tener su correlato en el díptico *Retransmisión televisiva del milagro*, pintado

por Boix en 1970: un título irónico para una obra que presentaba la manipulación televisiva de la realidad de la época. *Metafísica* configura ahora un lugar interior en donde la perspectiva y la profundidad del espacio señalan dos puertas laterales que conducen a dos mundos o dos realidades distintas, a pesar de que —por la variante filosófica— la obra se entrecruza con algunos de los conceptos que más han ocupado y preocupado al artista plástico: el ser, la existencia, la esencia, el espacio, el tiempo,... y los aspectos de la realidad que son inaccesibles a la investigación científica. Esta transcendentalidad de la obra de Boix ya la reflejó el ex presidente del Consell Valencià de Cultura y crítico de arte Vicente Aguilera Cerní en un ensayo coetáneo a las ya comentadas *La estigmatizada* y *Retransmisión televisiva del milagro*: «Por eso podemos afirmar que el arte de Boix opera en niveles trascendentales. Y si consigue estas cuotas de transcendencia al presentarnos la historicidad de los valores, su meditación axiológica será necesariamente una operación crítica, un rechazo del tópico y del conformismo»²² pintado —aquí— a la manera *más clara* —o más oscura—, con la ironía que siempre ha gozado: en esta ocasión incorporando al lienzo —aunque traducido en latín, para darle al tema una vuelta de tuerca más— uno de los míticos aforismos de Joan Fuster sobre la filosofía: «Definición (posible) de la filosofía: El arte de coger la vaca por los cojones»²³, ahora «Definitio (possibilis) philosophiae: vaccam de coleis ars capiendi». Por lo tanto, como hemos visto ya, la nueva serie *La nave* de Manuel Boix toma una plasticidad muy concreta y una artísticidad que viaja y divaga entre los objetos icónicos históricos, el saber (y la suma de más de 500 años de las sabidurías que

acuna la Universitat de València), la denuncia, el pensamiento, la memoria y el recuerdo (tanto el vital del propio Boix como el que remite a su propia obra anterior). Al fin y al cabo «recordar es volver a ver, mantener una visión, retenerla. El olvido equivale a una forma u otra de oscuridad. (...) Nos aferramos a esta pequeña claridad que es la memoria. Yo soy yo en la medida que me acuerdo de serlo: que recuerdo que lo soy»²⁴ escribió Fuster en su último libro de ensayos publicado, *Sagitari*. Y la cita fusteriana para ir cerran-



do no es casual, como tampoco lo ha sido a lo largo del artículo su presencia. No es por azar que el artista de l'Alcúdia siempre tenga la obra del escritor de Sueca en la mesilla de noche. Es cierta la amistad y la admiración compartida: «[los] dos artistas predilectos de Fuster: Andreu Alfaro y Manuel Boix»²⁵. Fuster escribió y profetizó *sobre* Boix y *para* acompañar la obra de Boix, y el pintor y escultor pintó y modeló el rostro del escritor al tiempo que también hizo plasticidad

sobre lo que sus estudios habían dado a conocer. Y no es accidental que se haya puesto en paralelo la vasta, diversa, profusa y profunda obra de erudición de uno con la no menos vasta, diversa, profusa y profunda obra plástica del otro.

1. Joan Fuster: “Manuel Boix, pintor” en *Tres assaigs sobre Manuel Boix*. Ed. País Valencià, Sueca, 1981, p 44 - 45.

2. Para ampliar los contenidos de las series plásticas de Boix, el lector puede profundizar en los exhaustivos catálogos *Boix, Heras, Armengol*, IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, València, 1995 (ISBN: 84-482-0887-0); *M. Boix: el gesto, la mirada*, Fundación Bancaja, Valencia, 2003 (ISBN: 84-8471-058-0); y *Manuel Boix. Obra gráfica e impresa*, Generalitat Valenciana, 2006 (ISBN: 84-482-4447-8).

3. Xavier Serra: “Manuel Boix, pintor” en *Biografies parcials. Els 70 al País Valencià*, Editorial Afers, Catarroja, 2009, p 199.

4. Enric Pla i Ballester: “Actividades del Servicio de Investigación Prehistórica (1961-1965)” en *Archivo de Prehistoria Levantina*, XI, Diputació de València, 1966, p 7 - 8; y “El museu arqueològic Els Évols, de l'Alcúdia” en *L'Alcúdia en festes*, Ajuntament de l'Alcúdia, L'Alcúdia, 1982, p 71 - 72; José Vicente Navarro Rubio: “Candelabro de bronce de Els Ebols” en *Saguntum. Papeles del laboratorio de arqueología de Valencia*. 16, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1982, p 177.

5. Martí Domínguez: “Manuel Boix. La luz de un pueblo” en *Estudios de arte*. Fundación Bancaja, Valencia, 2013, p 165.

6. Lluís Bassat (idea), Soledad Gomis (dirección) y Pepa Pérez (realización): “Manuel Boix - L'artista del detall” en *Col·lecció Bassat d'Art Contemporani*. RTVE. 2013.

7. V. Santa Cruz de Marcenado, marquès de: *Reflexiones militares*. Ll. XIV, cap. XVIII, § 3.

8. José L. Cervera Torrejón: *Joan Baptista Basset. Vida i mort del líder maulet*. Tres i Quatre, SL, València, 2006, p 23.

9. Carmen Alfaro Giner: “La colección de entalles y camafeos” en *Los tesoros de la Universitat de València*. Publicaciones de la Universitat de València - Patronato Cinc Segles, Valencia, 1999, p 152.

10. Josep Palàcios: “Algunos datos para situar la pintura de Manuel Boix” en *M. Boix: el gesto, la mirada*. Fundación Bancaja, Valencia, 2003, p 96

11. Josep Bernat i Baldoví: *Obra Completa I*. Editorial Afers - Impremta L. Palàcios, Catarroja - Sueca, 1997, p 83.

12. Arnold Hauser: *Sociología del Arte I*. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1975, p 42.

13. Michelle Vergniolle-Delalle: *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*. Editions L'Harmattan, París, p 333. [Trad: Manuel Boix juega sabiamente con la oscuridad y el misterio].

14. Daniel Benito y Norberto Piqueras: “El arte de la descripción en la cultura barroca. Los Globos terrestre y celeste de Blaeu en la Universitat de València” en *Cel i Terra. L'art dels cartògrafs a la Universitat de València*. Servicio de Conservación del Patrimonio - Universitat de València, Valencia, 1996, p 11.

15. Virgilio: *La Eneida*. Libro VI. Versos 298 y 299.

16. Asunción Alejos Morán: “Estampas y grabados” en *Los tesoros de la Universitat de València*. Publicaciones de la Universitat de València - Patronato Cinc Segles, Valencia, 1999, p 106.

17. Vicent J. Escartí: “Aproximaciones a la obra de Manuel Boix (1991-2003)” en *M. Boix: el gesto, la mirada*. Fundación Bancaja, Valencia, 2003, p 178.

18. Anna Boix y Abel Guarinos: “Catalogación de Bibliofilia, Libros ilustrados, Ilustraciones para diarios y revistas y Portadas” en *Manuel Boix. Obra gráfica e impresa*, Generalitat Valenciana, 2006, p 169 a 248.

19. Jeringuilla de metal y cristal para irrigación uretro-vesical, frascos de sérum y comprimidos de sulfometoxipridacina procedentes de la donación del Dr. Catalá Payá que se conserva en el Institut d'Història de la Medicina i de la Ciència López Piñero de la Universitat de València.

20. Vicente Todolí: “Boix Heras Armengol” en *Boix, Heras, Armengol*, IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, València, 1995, p 229.

20 bis. Idem, p 227.

21. Manuel Boix: “L'essència de la literatura”. L'illa, Revista de lletres, número 57. Edicions Bromera, Alzira, 2011, p 3.

22. Vicente Aguilera Cerni: “Notes sobre Manuel Boix” en *Tres assaigs sobre Manuel Boix*. País Valencià, 1981, p 26 i 27.

23. Joan Fuster: *Indagacions i propostes*. Edicions 62, Barcelona, 1981, p 301.

24. Joan Fuster: *Sagitari*. Edicions Bromera, Alzira, 1993, p 75.

25. Enric Balaguer: *Els colors de les paraules. Notes sobre Joan Fuster i la pintura*. Universitat de València, 2007, p 111.

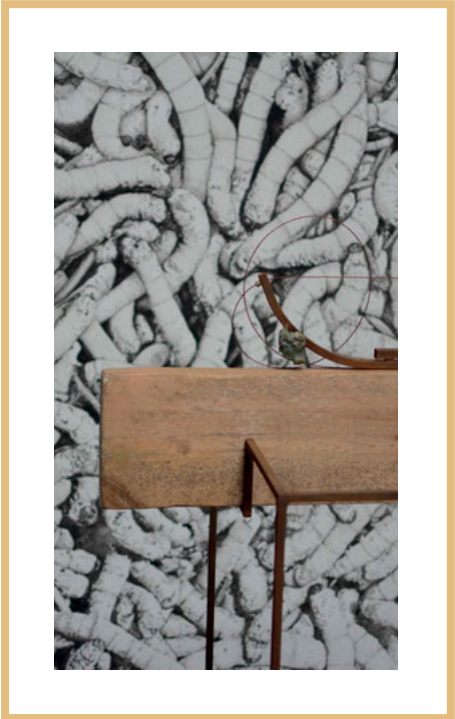
METAMORFOSIS Y SIMBIOSIS EN LOS PAISAJES DE MANUEL BOIX

Joan Llinares

La pintura de Manuel Boix nos impulsa a hablar no solo de pintura sino también de economía, de ideologías, de opción nacional, de lucha de clases, de política... y de historia. La propuesta estética de Boix es inseparable de la propuesta ética subyacente. Joan Fuster¹

Conocí a Boix a finales de los años setenta por razones tanto estéticas como éticas. Fui a pedirle su colaboración en una campaña contra la central nuclear de Cofrents —que por aquel entonces se encontraba en construcción— convencidos como estábamos de que en muchas ocasiones los pensamientos y sentimientos se transmiten mejor a través de la creación artística que a través del texto, sobre todo cuando se trata de relatos técnicos y farragosos.

De aquel encuentro nació *Cara i Creu*², una publicación vivamente ilustrada de portada idílica —el País paraíso— y contraportada lúgubre —el País camposanto—, lo que queríamos ser y en lo que temíamos —tememos— convertirnos. En su interior mi relato, escrito conjuntamente con Vicent Esteve, en el que explicaba el absurdo de tener una *ruleta rusa* atómica de 1000 Mw refrescándose en las aguas de nuestro Xúquer, se engarzaba con los colores y las formas del Boix exuberante en lo artístico y combatiente en la estima por su País. El *Cara i Creu* fue un proyecto coral que Boix quiso compartir con otros buenos artistas de la Ribera como Adrià Pina, Joan Verdú y el desaparecido Enric Solbes, para quien



Cara i Creu fue su primer trabajo gráfico publicado. En los meses que siguieron a la edición presentamos la publicación por pueblos y ciudades animando debates en los que se hablaba tanto del texto como del contexto visual y plástico. El relato y la ilustración se potenciaban mutuamente creando un todo inseparable, tal y como ha sido la trayectoria de la extensa obra de Boix. Arte, contenido y compromiso como reivindicación de la función social del artista.

Tras el *Cara i Creu* llegaría poco tiempo después la litografía seriada *La Casa Verda*³, reproducida como cartel en multitud de ocasiones y convertida en el símbolo de la casa común del irreductible ecologismo valenciano. Y la vida siguió y volvimos a tener esporádicos encuentros, en su taller de la calle Sant Pere de l'Alcudia cuando preparaba las planchas del *Tirant lo Blanc*⁴; en la mítica Llibreria Xúquer, de Vicent Silvestre, reabier-

ta después de la *pantanada* del 82, con la presentación del maravilloso cuento ilustrado *El pardalet sabut i el rei descregut*⁵, de Josep Palomero y la dedicatoria que me hizo «a fi que mirant dins la bola transparent del vell, vegem un món —que és en aquest— que hem de saber transmetre com si es tractés d'un gen intransferible. Gener/83»; y años después en el IVAM, a raíz de su exposición conjunta con Heras y Armengol; y en Barcelona, en el MNAC-Museu Nacional d'Art de Catalunya, en enero de 2004 cuando la exposición dedicada a Fortuny, precisamente el día que se clausuraba. Y años después, por la reedición del *Cantovicorum Iubilo*, un bellissimo y delicado *libro-disco* ilustrado por Boix con las voces del OVI-Orfeó Valencià Infantil i la música de su director Josep Lluís Valldecabres.

De nuevo en l'Alcudia, disfrutando la exposición retrospectiva de su obra gráfica e impresa⁶, una muestra que puso de manifiesto la perenne huella de Boix en la construcción de la imagen visual del movimiento cultural y social valencianista, con parte de la exposición bajo la espectacular bóveda de la Casa de la Cultura, *La Cúpula de la Ribera*, también pintada por el propio Boix como alegoría a la pintura fundida con la madre Tierra. Y casi al mismo tiempo y en el mismo lugar, en el memorial del primer aniversario de la muerte de mi querido profesor Josep Lluís Bausset de quien Boix hizo la alegoría de su 100 aniversario.

Y no hace nada, en el Centre Cultural Bancaixa a propósito de la exposición colectiva *Estudis d'Art*, comisariada por Martí Domínguez y Jesús Císcar, una fusión de la fotografía de Císcar, el ensayo de Domínguez con la obra seleccionada de autores valencianos contemporáneos entre los que evidentemente estaba Boix.

Ahora he tenido el privilegio de ver nacer una parte de su obra reciente, de asistir al parto conceptual y material de sus últimas creaciones, de debatir, reflexionar y contrastar durante muchas horas compartidas con Manuel Boix y Abel Guarinos, horas que se pasaron como un soplo, hablando de todo, del pasado y del presente del arte, de exposiciones míticas, del desconcierto en nuestros museos; de los grandes autores, de Sorolla, Picasso, Miró... ; de lo que nos está ocurriendo aquí y afuera; de la perplejidad ante la realidad; del paso del tiempo y de los que nos dejaron; de la condición humana; de política, de literatura, de cine, de ciencia...

De estos encuentros en el taller de la calle Santa Bárbara surgen las líneas que siguen a continuación.

GENERACIÓ ESPONTÀNIA

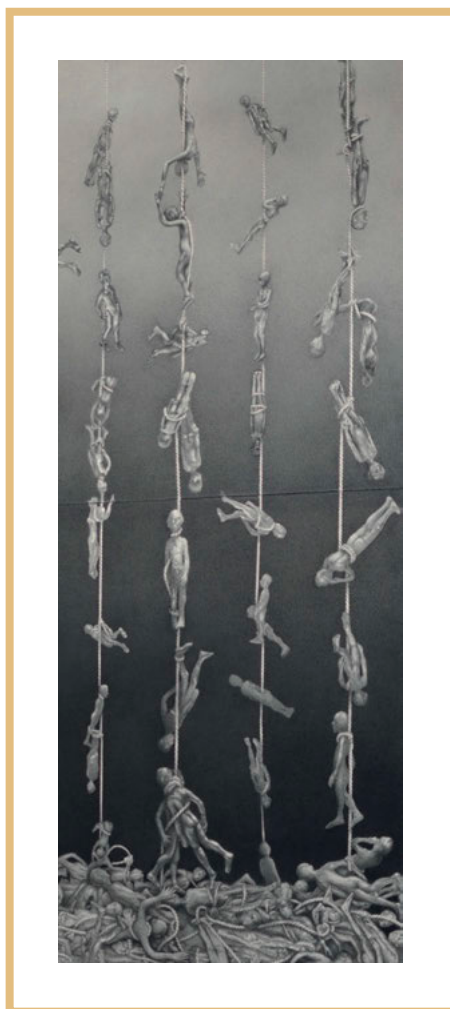
La primera obra que encontré nada más entrar al taller de Boix fue el gran díptico de los gusanos de seda que ya estaba casi terminado. La totalidad de la superficie del lienzo la ocupan centenares de humildes orugas laboriosas, incansables y abstraídas, regodeándose y devorando incesantemente las hojas de morera.

La obra pintada por Boix en todas las tonalidades del blanco y negro, sin ningún otro color que no fuera el que pudiese surgir de la barra de carboncillo, trasciende la realidad de la representación pictórica para sumergirnos en una atmósfera imaginaria y onírica. La sensación más inmediata que sentí me remitió a la expresión *malrauxiana* del arte como interpretación de la naturaleza, como reflejo de aquello que la persona puede ver y a la vez como expresión del espíri-

tu y de lo que siente el artista, la representación de lo que el hombre no puede ver, tal y como lo describiera el propio Malraux en su obra autobiográfica *La tête d'obsidienne*⁷. En ese sentido, percibí que en el interior del lienzo entrelazado con los gusanos de seda de Boix también subyacían nuestros recuerdos más remotos, el sentido del paso del tiempo y el de aquellas primeras sensaciones del proceso mutante de la vida percibidas en nuestra niñez cuando cada primavera abríamos repetidamente la caja de cartón agujereado guardada durante el largo invierno esperando que con las primeras calinas primaverales aquellos minúsculos puntos negros comenzaran a moverse, momento en el que arrancaba la frenética tarea de alimentarles disputándonos las primeras hojas brotadas de las moreras de los patios de las escuelas y las que salpicaban los bordes de huertas y acequias. Asomarse una y otra vez a la caja para ver crecer los gusanos de seda, escrutar todos sus movimientos, medir su capacidad devoradora, encaramarse a las copas de los árboles arrancando sus hojas y ofreciendo el vital alimento, nos convertía en autores infantiles de una obra maestra de la naturaleza en la que la verde y fibrosa hoja vegetal se convertiría en suave y sutil hilo de seda gracias a unos seres insignificantes, primero puntos, luego orugas y finalmente mariposas, que nos inculcarían las primeras nociones del paso del tiempo, de nuestro vínculo con la naturaleza, de su capacidad transformadora, de la fragilidad, de las interdependencias, de la fugacidad de lo bello, del lazo con la tierra, con nuestro pequeño país, aquel que un día vivió de la seda y lo siguió recordando a través de los niños que al salir de la escuela se escapaban a la huerta a recoger las hojas de morera.

LAMPEDUSA

El arte también es un medio para conmover al mayor número posible de personas, nos decía Albert Camus⁸ refiriéndose al papel del escritor y definiendo una regla universal que él hacía extensible a todos los creadores, sin distinción de que fue-



sen intelectuales o trabajadores como a él le gustaba repetir. De ellos decía que la tarea de crear arte no estaba exenta de difíciles deberes, entre ellos el de no ponerse al servicio de los que hacen la Historia sino de los que la sufren. De no hacerlo así el arte deviene en un placer solitario privado de su esencia y re-

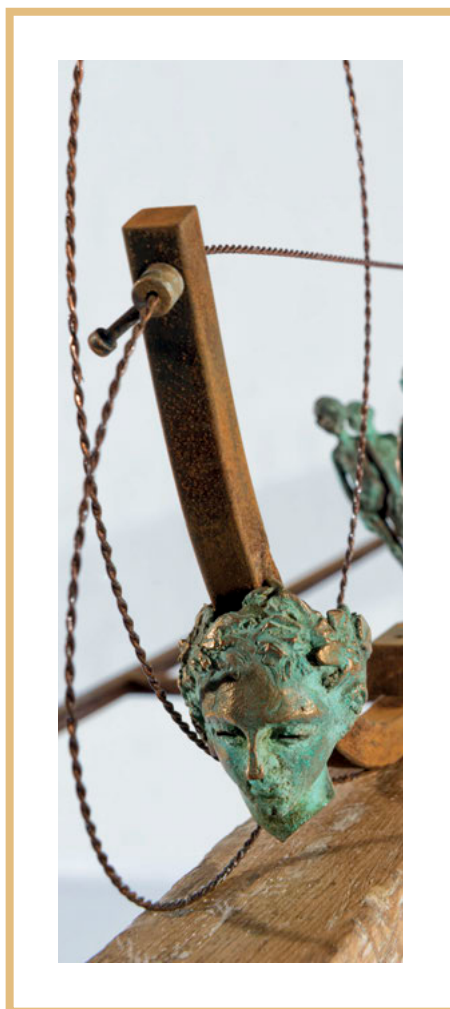
ducido a un juego destinado a satisfacer a los poderosos o a rellenar convencionalismos y modas que lo alinearán con ellos. Y sin embargo, el poder del artista es enorme pues el silencio de un ser desconocido, abandonado a las humillaciones en cualquier parte del mundo, puede resonar ante todos si el artista en medio de los privilegios que le da su libertad lo hace resonar con los medios del arte.

Lampedusa, una minúscula isla del Mediterráneo, es ahora también un gran lienzo simbólico de Boix de visión sobrecogedora representando sucesivas hileras de figuras humanas que atrapadas por cuerdas se precipitan hacia los abismos marinos donde yacen amontonados otros muchos que llegaron antes y donde la verticalidad del cuadro también nos sitúa a nosotros mismos. Las figuras creadas por Boix como espectros negros en movimiento, como extraídos de un *descendimiento* tenebrista, como si de un José de Ribera imaginario se tratara, con el único color pajizo de las cuerdas que los sujetan en su caída hacia las profundidades, nos sitúan ante el sacrificio contemporáneo de miles de seres humanos que intentan salvar su vida alcanzando las costas europeas en su huida desesperada del hambre, la miseria y las guerras, herencia o consecuencia del modelo colonial y económico impuesto durante siglos por las sociedades opulentas que ahora los desprecian y les deniegan acogida. Esas figuras atrapadas, salpicadas de luz cenital, arrastradas hacia la oscuridad abismal nos hacen sentir la ausencia cruel de empatía y compasión en un sistema que ha construido toda su superioridad en su capacidad de ignorar y banalizar el mal cuando quienes lo sufren son *los otros* tal y como lo escribiera Hannah Arendt al referirse a la perversidad de la condición humana que

asume como *normal* que miles o millones de personas mueran porque las leyes del orden establecido así lo disponen.⁹ ¿En qué se diferencian las hacinadas y destartadas barcazas de emigrantes desesperados que se lanzan al Mediterráneo en busca de su *Lampedusa* o de las costas andaluzas navegando hacia una muerte segura para muchos de ellos, de los trenes de ganado que conducían amontonados judíos, gitanos o resistentes hacia los campos de exterminio? Es cierto que unos fueron empujados hacia la muerte por las bayonetas de una máquina de matar de eficiencia industrial pero, ¿qué son sino las hambrunas inducidas por la codicia neocolonial?, aquella que esquilma los recursos de los países martirizados de donde son desplazados forzosamente tantos millones de seres desgraciados. La diferencia está en la percepción consolidada sobre los causantes del terror. Los primeros, después de infringir inimaginables daños, perdieron su guerra; los otros las ganan todos los días. Son tantas las *Lampedusas* que se presentan ante nuestros ojos como un hecho inevitable, que el ciudadano impasible cree que no va con él o no lo quiere pensar... La inacción crea conciencia de *normalización* y la negativa a pensar conduce a la obediencia, al dominio de la más mediocre cotidianeidad. Estamos ante el mismo substrato que hace setenta años hizo posible la gran barbarie. Pero afortunadamente, contra tanta perversidad también son muchos los que piensan, reflexionan y crean para que se oigan gritos contra la *normalidad*, son los gritos que podemos *oír* contemplando el gran lienzo creado por Boix, expresión de un arte contracorriente que no se conforma ni obedece, muy al contrario, se pronuncia, denuncia y se enfrenta contra la banalización del mal.

CARONTE

El viaje como metáfora hacia el paraíso o hacia los infiernos ha estado presente en la historia del arte desde la mitología antigua. Primero fue real, la barca solar construida para Keops y consagrada al dios Ra como símbolo del ciclo de



la vida y barco de peregrinación para el viaje al mundo de los muertos. Después será Caronte y su barca, pintados, grabados y esculpidos en innumerables ocasiones. Gustave Doré, Lucas Giordano, Joachim Patinir... están entre los muchos que reprodujeron la laguna Estigia y el río Aqueronte, las orillas con-

trapuestas, la vida y la muerte, el cuerpo y el alma, el mal y la virtud, el castigo y la recompensa...

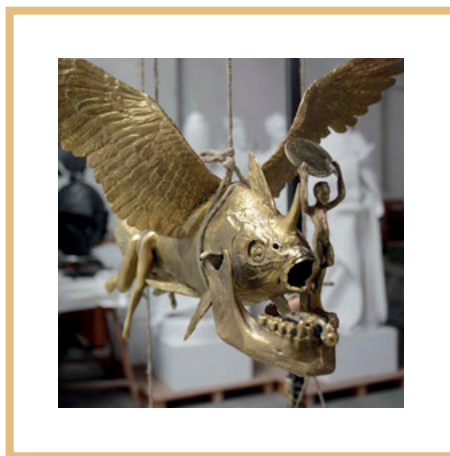
Con esta pieza Boix sostiene su creación escultórica —*La serp, el riu, Els equilibristes, El vent, la terra* en *La Cúpula de la Ribera*—, el dibujo en el espacio a través del hierro, el bronce, el cable y la madera, construyendo ahora una imaginaria embarcación homérica que surca el espacio y el tiempo repleta de pequeños y disciplinados cuerpos inertes sumisos ante su destino, en un inquietante equilibrio. La obra no nos habla de la mitología sino que la utiliza transformándola en un presente acuciante, vivo, desgarrador. Con la nave de Boix no viajamos hacia la *Eneida* de Virgilio ni hacia *La divina comedia* de Dante sino hacia el mundo actual, hacia la realidad de nuestros días, para enfrentarnos, ver y sentir las muchas almas atormentadas que huyen de sus infiernos particulares vagando y arrastrándose por las riberas de nuestro Mare Nostrum en busca de esas barcas pilotadas por los modernos *carontes* a quienes suplicantes les piden que les conduzcan a un quimérico Edén. Boix en vez de reiterar al viejo, flaco y enojado Caronte, construye una estilizada e imaginaria nave solar repleta de seres perdidos sin otro horizonte que surcar por la agonía de un universo estremecido, por el espacio vacío y el mar escabroso del gran lienzo vertical *Lampedusa* con el que se funde y abastece en la profunda escena del sacrificio de los cuerpos suspendidos, representando la vida y la muerte, el drama polifónico de las almas más desgraciadas del planeta en su *descendimiento* al fondo abisal. El costoso *óbolo* con el que le pagaron el viaje a los *carontes* de hoy no les sirvió para alcanzar el paraíso y la felicidad, solo la oscuridad y el olvido.

CARIBDIS

También en el mismo mar en el que se encuentra Lampedusa pero cerca del estrecho donde Sicilia intenta besar Calabria, Homero situó el pasaje en el que Ulises y su nave están a punto de ser engullidos por los remolinos gigantes que Caribdis, hija de Poseidón y Gea, provocaba tres veces al día mediante la absorción de las aguas marinas con el objetivo de atraer hacia sus fauces a los desgraciados navíos que pasaban por el lugar. Para alejarse de este peligro los navegantes viraban hacia la orilla opuesta sin saber que allí les esperaba Escila, hija de Forcis y Hécate, una hermosa ninfa que por despecho del dios marino Glauco fue convertida en otro monstruo que manteniendo su cuerpo femenino, de su cintura surgían seis largos y serpentininos cuellos con cabezas espantosas dotadas de tres hileras de afilados dientes capaces de atrapar y engullir desde tierra firme a los tripulantes de las naves que se le acercaban huyendo de las furias ciclónicas que en la otra orilla del estrecho provocaba Caribdis.

Todavía hoy persiste este gran dilema en el mundo. Entre Caribdis y Escila, sin otra alternativa que el mal o el mal, en sus diversas formas. Así lo viene a expresar Manuel Boix en esta obra escultórica reciente hecha con hierro, bronce, madera, cordeles y arcilla cocida. Esta pieza de desafiante verticalidad totémica nacida entre *Caront* y *Lampedusa* surge de la mitología clásica para transferirnos sus significados metafóricos en el presente. El pez alado con extremidades de mujer, suspendido en el aire sobrevolando una malla dorada, con sus voraces mandíbulas engullendo seres humanos que intentan alcanzar el nuevo mundo sin

servirles la presencia entre sus manos del pasaporte-óbolo satisfecho para poder entrar en la tierra prometida, representado en esta ocasión por un doblón del viejo imperio español. Seres atrapados entre las fauces de Caribdis cuando lo que esperaban encontrar era una vida soportable. Siglos de infortunio que les siguen atrapando entre las verticales estructuras metálicas y las urdimbres tensas de las pesas que un día formaron parte de antiguos telares y hoy asemejan anclas que les arrastran hacia la nada; arcillas gastadas, friccionadas, deformadas y marcadas por la historia.



Tal vez los Ulises de hoy estén surcando el mar dentro de las hacinadas y destartaladas barcazas que llegan a nuestras costas y también en las que naufragan sembrando los fondos marinos de los cuerpos que no tuvieron la fortuna de recibir la bendición de Tanit, la diosa púnica que en el estrecho de Mesina protegió al héroe de la Odisea permitiéndole alcanzar su amada Ítaca. A esta Tanit precisamente el propio Boix le dedica la hermosa obra pictórica de título *Alegoría de la arqueología*, mostrando una delicada representación metafórica de esta ciencia que hurga en las entrañas de la tierra, que

observa y sostiene en su mano izquierda de forma *hamletiana* la cabeza de la diosa.

Boix ha creado con *Caribdis* una obra simbólica representativa de los desastres del trágico naufragio moderno caracterizado por las hambrunas que matan en una orilla y el trato inhumano que se inflige a los que huyendo de ellas se dirigen a la opulenta orilla opuesta. Y en medio un mar que, como hizo Escila con la nave de Ulises, devora parte de la tripulación desesperada que lo pretende cruzar. La laboriosa y magistral transformación de las diversas materias que componen esta creación artística, fundidas con el grito social que representa, se construyen sobre la experiencia personal del propio artista, su viaje por Sicilia recorriendo las orillas que inspiraron la historia mitológica; el encuentro con la *Cosmographia de Claudio Ptolomeo*¹⁰ que se conserva en la Universitat de València y la impresión causada por el contacto directo con los exquisitos mapas y miniaturas de Nicolaus Germanus, sin duda han dejado impronta en esta fusión del mito con la creación de hoy.

Boix es un creador que viniendo de la escultura transitó hacia la pintura y que ahora vuelve a la escultura sin abandonar la pintura en un largo viaje creativo que tras recorrer el mundo de la creación tiene su Ítaca física en el paisaje, las personas y los animales que pueblan su querida Ribera. ¿Qué es si no ese Caribdis cuya parte de pez toma las formas perfectas de nuestra peculiar *tenca*¹¹ del Xúquer?

EL CAMAFEU DE GIUSSEPE CORTE

Descubrí gracias a Boix la obra de Dino Buzzati cuando me prestó su compendio poético y literario titulado *Seixanta contes*¹². Este escritor italiano emparen-

tado con Moravia, Pavese y Vittorini y hermanado con Cortazar y Borges, despliega su imaginario ligando el hombre a la naturaleza, a su fracaso por dominar lo que no controla, a la asfixiante atmósfera social de la gran ciudad y a la lucha por la existencia en un mundo hostil. Y lo hace desde una prosa tan minuciosamente descriptiva que en ocasiones el texto adquiere la textura de un cuadro, un camafeo o una fotografía. Ahora, desde la influencia de uno de los cuentos *buzzatianos* más metafísicos, Boix transforma un relato de literatura pura en un poema visual de trazo tan minucioso y descriptivo de la angustia del protagonista como lo escribe el propio Buzzati. Una vez más, Boix se encuentra con la Literatura y en simbiosis creadora con ella nos transmite todo lo que siente a través de las formas, de las imágenes detallistas transfiriendo profundas emociones y sensaciones del pensamiento visual. Habla Buzzati en el relato titulado *Siete plantas*, de un hombre normal y confiado llamado Giuseppe Corte y de lo que le sucede al ser internado en una imaginaria clínica, de cómo es tratado como una marioneta por quienes le rodean en el proceso inevitable hacia la muerte y de cómo Corte es incapaz de comprender el imparable avance de su final a pesar de que todo lo que ve y le envuelve evidencia el transcurso de las sucesivas etapas —las superpuestas siete plantas de la estructura de la imaginaria clínica— de una vida que irreversiblemente camina hacia su extinción. La obra, un tríptico de gran formato pero con una clara influencia de los preciosos camafeos de la colección de la Universidad de Valencia, reproduce la metáfora en su último acto, situando en su cuerpo central el rostro sufriente y angustiado de un hombre aún

joven que aparece flanqueado por las dos piezas laterales del tríptico que representan unos árboles de ramaje enmarañado envueltos en una atmósfera gradualmente oscurecida y que recrea la última visión del exterior que tendrá el protagonista poco antes de que las persianas descendieran completamente camino de su ocaso particular. El gesto sobrecogido de quien no acaba de comprender que va a morir, de que el final ha llegado materializado en la desfiguración de una parte de las facciones del rostro envuelto en su mortaja de porcelana blanca; la expresión de la angustia interior reflejada en los ojos ante al declive, el engranaje silencioso del



tiempo, la percepción de que la vida va pasando sin concebir que no tiene vuelta atrás, que de cada etapa agotada no quedan más que los recuerdos y que nunca nos preocupamos ni actuamos como si estuviésemos en esa última estación ni tan siquiera cuando ya hemos llegado; la indiferencia de quienes nos rodean ajenos a la angustia que produce en todo *Giuseppe Corte* el fenómeno de la muerte a pesar de que cada uno de ellos, todos nosotros, estamos destinados a pasar por el mismo final. Y pocos se detienen a cavilarlo... porque siempre se seguirá creyendo por instinto y contra toda lógica que la muerte es algo que sólo le pasa a *los otros*.

NEVANT A COLÒMBIA

«En Colombia no nieva», me dijo Boix, frente al gran díptico, todavía en proceso de realización, «pero de allí sale mucha *nieve*», le contesté. Paisaje inquietante, con la misma pauta técnica del grafito de las otras obras recientes, uso absoluto del carboncillo sobre el gran lienzo blanco sin más colores que la austera y a la vez fértil policromía que transita del blanco absoluto de la *nieve* al oscuro turbador del abismo con una figura nuclear y vacilante que hunde su mirada en la negrura del despeñadero. Paisaje de escenas enfrentadas y contradictorias, la blancura de la esperanza contra el triunfo de la oscuridad. La bendición y la maldición. El ser humano buscando la felicidad, el alivio a sus males, la cura de la enfermedad del cuerpo o del alma, el mero placer o la expansión creativa de su mente en el libre ejercicio de su determinación e individualidad, enfrentado al oscurantista poder controlador, a la obsesión por regular, dirigir y penetrar en los comportamientos y deseos humanos más íntimos.

El mundo de las sustancias psicotrópicas ha existido siempre. Desde la más remota antigüedad ha formado parte de la vida humana individual y social¹³. La magia, la medicina, la religión, la farmacia, la alimentación o las costumbres se han auxiliado de sustancias naturales o manufacturadas que consumidas adecuadamente han ayudado a sanar, a sobrellevar la vida, a superar la fatiga, a crear estados de ánimo, a alcanzar momentos satisfactorios, a abrir la mente, desarrollar la imaginación, provocar la inspiración... El tratamiento prohibicionista y represor del consumo de sustancias psicotrópicas rompió una tradición secular. Respondió a políticas de control

de la individualidad relativamente recientes dispuestas a repetir el fracaso de la *ley seca* de los años veinte en USA. Tal vez, porque de aquel naufragio surgieron los cimientos de los imperios mafiosos que hoy recorren subterráneamente el sistema económico y político a nivel planetario con capacidad para decidir y ejecutar los diseños más perversos. Los recursos que los Estados destinan al sostenimiento del sistema policial, judicial e incluso militar para su pretendida represión son tan costosos como inocuos. Mejor sería que se destinasen a mejorar el funcionamiento de las administraciones y los servicios públicos esenciales. Si así se hiciera, muchos dramas y carencias sociales encontrarían remedio haciendo más feliz al ciudadano.

Desamparo y desolación de un ser social enfrentado al absurdo, representado en este gran lienzo por un perro que encarna entre peñascos y precipicios el símbolo del vacío sobrecogedor. Metáfora y realidad. Obra alegórica sobre el impacto desastroso del prohibicionismo y la represión frente a la educación y el control legal en el respeto a la libertad y la autodeterminación del ser humano.

METAFÍSICA

En todo artista se encierra parte de cada uno de los grandes artistas anteriores. Cada corriente intelectual se ha construido sobre las anteriores en permanente dialéctica entre reafirmarlas o reformarlas. Relectura permanente del pasado para la construcción de la realidad presente y a veces, en muchas ocasiones, también destrucción. En el artista, esta simbiosis no es pacífica sino vivida en permanente conflicto, beligeran-

cia de conceptos y formas, del orden de los unos *con o contra* la de los otros, y de esta confrontación nace y se desarrolla la creación nueva, la que convierte a cada artista en único. Antes de la fotografía y de la facilidad para viajar y conocer más allá del terruño, el efecto era limitado, lento y desigual. Y salvando el antes y después de 1789, a partir del s. XIX todo se precipita. Es la tesis que sostiene Malraux en la construcción teórica de su *Museo Imaginario* como estado mental que primero fue libro en *La voix du silence*¹⁴ para luego devenir temporalmente una realidad tangible a través de la gran exposición de la Fundación Maeght de Saint-Paul-de-Vence de la que se acaban de cumplir 50 años, donde recreó un universo de 4000 años de arte con las obras más representativas de todas las épocas, desde la Venus sumeria a Picasso. Obras que confrontó, asoció, comparó y relacionó, destacando especialmente las observaciones sobre los cinco siglos —del s. XI al s. XVI— cuando los artistas europeos luchaban por romper los límites de las dos dimensiones hasta que con Leonardo se consiguió la representación de la materia, de la profundidad, de la ilusión de que el espacio vive dentro del cuadro.

La composición de Boix *Metafísica* me trae todos estos recuerdos, lecturas y experiencias pasadas sobre la superposición de las escuelas, del arte y la religión. Sin las Venus y las Madonas, los ídolos y *pantocrátors*, los martirios, crucifixiones y descendimientos... ¿qué sería de la Historia del arte?, de las corrientes y estilos; de la búsqueda del dominio del espacio, del equilibrio y distribución; de la luz y la penumbra; de la corporeidad de los objetos sobre dimensiones planas. De la importancia de la perspectiva en el arte como en la vida. De las apariencias y la

realidad. De la imaginación como máquina de crear y del hiperrealismo como experimentación de los sueños. En *Teorema*, una pieza integrada en el todo de *Metafísica*, se condensa cine de Passolini y de Bergman con las alegorías de los instintos humanos e inhumanos llenas de introspectivos y corrosivos mensajes. Y en *Teorema* también he visto un trozo de nigromántica goyesca, de sus sueños y visiones. Y enfrente, conviviendo con el *Teorema* de las pasiones, la *Inmaculada* del setecientos valenciano, que un día estuvo



con sus alegorías celestiales en una iglesia recibiendo las plegarias de las gentes del pueblo y ahora ocupa su sitio en este templo imaginario que ha levantado Boix entre arcos y líneas en perspectiva renacentista, entre el barroco —esa imagen del pequeño Jesús en el cubículo del confesionario— y el clasicismo de la figura de un semi-dios helenístico que abrazando un lienzo preside el espacio escénico. Si la metafísica filosófica aborda los fundamentos de la estructura de la realidad y el sentido y finalidad última de todo

ser, en la *Metafísica* de Boix se engarzan simbióticamente las épocas, las estructuras y la finalidad del arte.

**BASSET: EL GROC DE L'OR SOBRE EL FRONT.
LA MIRADA DE JOAN BAPTISTA BASSET**

Como decía Fuster en la cita que encabeza este texto, la pintura de Boix nos impulsa entre otras cosas a hablar de Historia, de esa Historia en la que raras veces los vencedores consintieron que se conservaran las imágenes de los vencidos. Desde la antigüedad, la derrota suponía también el oscurecimiento de cualquier huella esculpida, pintada o grabada de quienes se hubiesen atrevido a plantar cara al vencedor. En las creencias antiguas la persistencia de la imagen suponía la supervivencia del espíritu del representado, el símbolo de su continuidad y permanencia, destruirlas ha formado parte de los procesos de aniquilación de los pueblos vencidos. Las señas de identidad del pueblo valenciano, sus leyes e instituciones propias, incluso su lengua, no se libraron de esa práctica destructora tal y como ocurrió tras la derrota de la Guerra de Sucesión. Con su meticulosa tarea de arqueólogo imaginario, Boix investiga las formas de la época y como dibujante, grabador y pintor de anhelos a lo largo de su extensa obra ha puesto rostro y mirada a muchos de nuestros personajes históricos así como a los mitos de nuestra gran literatura. Con el lienzo de Basset, Boix vuelve a pintar la Historia recuperando al protagonista de un pasado ignorado por la historia oficial hasta hace nada. Con el antecedente

de un dibujo a tinta china¹⁵ conmemorativo del 300 aniversario de la Batalla de Almansa, la obra sobre tela engrandece el recuerdo y la imagen de este general nacido en la huerta valenciana, fiel militar al servicio del rey Carlos II y de su hijo Carlos III de Habsburgo y que fue el artífice de la organización militar contra la invasión borbónica.

Manuel Boix ha reproducido con carbón y óleo un imaginario semblante del general Joan Baptista Basset, representando con un primer plano su gesto altivo igual que su indumentaria, semblante melancólico y mirada ladeada de quien



nos observa sosteniendo la vista mientras se aleja con actitud inquebrantable. Este rostro, flanqueado por elementos alegóricos como el mar, el caballo y la gran caracola con un único color, el amarillo, nos impulsa a pensar si no será éste un ejemplo de inversión del proceso de borrado de la Historia del País Valenciano ejecutado por el pintor como ya hiciese en 1980 con la serie dedicada a la Guerra de las Germanías. La reconstrucción de nuestra historia a través de la pintura.

El personaje y su país, la llegada de Basset a las costas de su tierra valenciana por Denia —el mar—; la formación

de un ejército de resistentes que recorrerían campos y ciudades —el caballo—; las peculiares formas de comunicarse las unidades en orden de batalla —la caracola—; el contexto de una contienda internacional al lado de los Habsburgo —el amarillo, único elemento cromático del lienzo— y la derrota, sangre y fuego, vidas truncadas y haciendas saqueadas, ciudades incendiadas y el autogobierno destruido, igual que sus leyes y hasta la prohibición de la lengua propia. Tras el desastre de Almansa, un 25 de abril de 1707, el gesto y la mirada solo podían desprender tristeza.

Si en 2007 se conmemoró el 300 aniversario de aquella derrota, este 2014 se conmemorará la última gesta del General Basset, la organización de la defensa de Barcelona contra el asedio de las tropas borbónicas. Otra vez contra el mismo enemigo y en defensa de la misma causa. Este año se cumplirán de nuevo 300 años de resistencia al absolutismo borbónico y de reivindicación de los derechos y las instituciones de autogobierno de los

territorios que formaron la vieja Corona de Aragón. Tras la caída de Barcelona, Basset rechazó marchar al exilio austriaco, donde hubiese conservado rango y privilegios de general. Prefirió terminar sus días entre los muros del Alcázar de Segovia convertido en cárcel para los enemigos del rey Borbón.

La mirada de Basset pintada por Boix bien pudiera ser el gesto de ejemplar dignidad dirigido hacia su pueblo a la vez que el desdén hacia el vil usurpador. Pero fijémonos en el rostro del general, de él también se desprende la melancólica serenidad de quien con-

fía en que llegará un día que los derechos despojados vuelvan recuperados a ejercerse con todo su esplendor.

EPÍLOGO

Más allá de la variada e inmensa producción de Manuel Boix, en estas grandes obras de madurez que ahora descubro siento cómo resuenan con fuerza los ecos del diálogo fructuoso del autor con los escritores, los poetas, los artistas y los filósofos, tanto con sus contemporáneos como con los de todos los tiempos.

Del fondo de estas telas casi monocromáticas y de los objetos que las envuelven emerge un paisaje imaginario integrador de los cuatro compromisos fundamentales de Boix: el humano, el social, el espiritual y el discurso plástico. Simbiosis propia y muy personal del arte natural, el arte metafísico y el arte responsable sobre los que se ha cimentado y transformado la estructura primigenia de la obra *boixiana* cuyos trazos, cuerpos y rostros construyen el escenario que nos incita a compartir la reflexión sobre el ser de las cosas, el devenir y el porvenir de este infausto mundo visto como una nave —¿tal vez la de Caronte?— en la que todos viajamos.

Contemplando la obra de Boix redescubrimos emocionados el placer de mirar y a la vez la necesidad de pensar.

1. *Tres assaigs sobre Manuel Boix*. Vicente Aguilera Cerní, Joan Fuster, Josep Palacios, Diputación de València, 1981.; *Manuel Boix: el gesto, la mirada*. Fundación Bancaja, Valencia, 2003.

2. *Cara i Creu*, Joan Llinares y Vicent Esteve con ilustraciones de Manuel Boix, Adrià Pina, Joan Verdú y Enric Solbes. Editado por la Coordinadora Antinuclear de Alzira, 1980.

3. *La Casa Verda*, M. Boix, cuadricomía en off-set sobre papel estucado. 100 ejemplares la 1ª edición. Impr. Piera, Alzira. 1983.

4. *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell ilustrado por M. Boix con 48 aguafuertes y 8 ilustraciones impresas. 4 volúmenes. Edicions a la Tercera Branca, l'Alcúdia-Sueca. 1979-1986.

5. *El pardalet sabut i el rei descregut*, Josep Palomeiro con ilustraciones de Manuel Boix, Diputación de Valencia, 1982.

6. La exposición *Manuel Boix: Obra gràfica e impresa* se presentó en 2006 en el Centro del Carmen-Museo de Bellas Artes de Valencia e itineró por diversos centros de arte de ciudades españolas y extranjeras: 2007 en la Lonja del Pescado de Alicante; en 2008 en el Mainzer Rathaus-Foyer de Maguncia (Alemania); en 2009 en el Couvent des Minimes de Perpiñán (Francia); en 2010 en el MUCBE-Museu de Cultura de Benicarló-Castellón; y en 2012 en la Casa de la Cultura de l'Alcúdia.

7. *La tête d'obsidienne*, André Maraux, Éditions Gallimard, 1974, París. Una de las pocas obras de la literatura contemporánea que con su agudeza e intensidad nos ha ayudado a comprender el Arte.

8. *Discurso de Sucia*, 10 de diciembre de 1957. Biblioteca Camus Alianza Editorial SA, Madrid, 2010.

9. Mientras escribía este texto, en Ceuta morían catorce personas en su intento de llegar nadando a los muelles del puerto. Todo ha ocurrido ante un operativo de centenares de agentes con toda clase de medios para haberlo podido impedir. A la vista del drama humano, el jefe del operativo no ha tenido el más mínimo escrúpulo en declarar que ellos estaban allí para hacer cumplir las leyes.

10. La *Cosmographia de Claudio Ptolomeo* es una obra esencial de la cartografía del siglo XV, traducida del griego al latín por Jacobo Angelo con los mapas y letras capitulares pintados por el miniaturista Nicolaus Germanus entre 1460 y 1470. Se conserva en la Universitat de València, que la adquirió tras el proceso de desamortización procedente del Monasterio de San Miguel de los Reyes, a cuya biblioteca había llegado por donación de Fernando de Aragón, duque de Calabria.

11. La tenca —Tinca tinca, de la familia de los Cypridae— es un pez común de agua dulce que habita los ríos y humedales valencianos.

12. *Seixanta contes*, Dino Buzzati, traducción de Joaquim Gestí. Edicions de 1984, Barcelona, 2009.

13. Recomendable la lectura de *Historia de las drogas* de Antonio Escohotado, 3 tomos. Alianza Editorial, Madrid, 1989.

14. *Les voix du silence*, André Malraux. Edt. La Galerie de la Pléiade. París 1952.

15. "Basset, general de l'exercit Maulet. València 1654-Presó de Segovia 1726". M. Boix, dibuix a la tinta xinesa per a una serigrafía editada per Acció Cultural del País Valencià. 2006.

DE VERMES Y OTRAS CRIATURAS ERRÁTICAS

Urbà Lozano

La llave gira en el cilindro de la cerradura. El pintor abre la puerta del estudio. Entra. Detrás se escurren tres personas de manera aparentemente furtiva. Sin embargo, no debemos temer nada: son de casa. O, como mínimo, gente de confianza. Colaboradores necesarios, podremos decir más adelante.

En el interior, el primer lugar que ocupan denota sencillez. Una simplicidad intangible, como cualquier percepción subjetiva, pero que sin duda exime el espacio del misticismo espurio que el imaginario colectivo presupone al refugio de un artista. Aunque es muy fácil de franquear, un pilar a la derecha actúa como un hito: separa el recibidor del núcleo de operaciones. El habitáculo, una sala rectangular pintada de blanco, tiene el aspecto de un comercio reciclado. Puede que sea eso lo que le confiere apariencia de cotidianeidad. O puede que sea el orden de los objetos, que responde a una funcionalidad inequívoca. En el centro, poco más o menos, hay una mesa alargada, con sus cuatro bordes libres. Sobre ella se entremezclan lápices, reglas, tubos de pintura al óleo, botellas con líquidos diversos, algunos artilugios para hacer las mezclas pertinentes... Muy cerca, otra mesa arrimada a la pared contiene botes llenos de pinceles, bastidores con el lienzo todavía virgen y otros objetos. La suma de lo que encontramos en los dos soportes conforma la impedimenta que se debería esperar dentro de una maleta de pintor. Ahora bien, el espacio, este

espacio concreto, está concebido para la creación sedentaria. Lo corrobora la presencia de una estantería con materiales de estudio y reflexión: libros, manuales y misceláneas que ven interrumpida la monotonía por la presencia de unos ángeles que parecen conjurados, a pesar de la diversidad de medidas, estilos y materiales. Aunque, lo que más llama la atención es un cuadro que se adivina apoyado en la pared mas alejada, cubierto con una tela basta. Enigmático, como todo lo que se nos oculta de manera parcial.

Los visitantes no han tenido aún tiempo de fiscalizar la zona por completo, cuando son invitados a cambiar de ubicación. Dejando a un lado lo que parecen ser las entrañas, penetran en el edificio para atravesar una cocina rudimentaria. Llegan a una nave espaciosa con techo de uralita, idéntica a tantos y tantos almacenes de confección de fruta edificados durante el pasado siglo. A la izquierda, como un apéndice hay una construcción posterior. Es una especie de barracón interno, con la cubierta a escasos tres metros. Aunque el añadido rompe la regularidad, el espacio es diáfano, lo que permite que la mirada del autor pueda centrarse en la parte más lejana. Los moldes en escayola de los Borja se adueñan del espacio. Después, distingue aquí y allá la presencia de restos de otras series escultóricas. Va de memoria, pero conoce la obra del artista y no duda en identificar un forjado de *El joc de pilota* y una réplica de la cabeza de *sant Jordi* que se exhibe en Banyeres de Mariola. Desperdigadas alrededor, las piedras de una almazara desmontada y otras andróminas que no acaba de concretar.

— Por lo pronto he sacado estos; después, si queréis, os enseñaré alguno más.

El ensueño parcial en que ha caído el

autor le ha impedido percibir la presencia de un par de cuadros, mucho más próximos que los objetos a los que ya ha prestado atención. La vista se le escapa al de la derecha. Dos lienzos de gran formato configuran un díptico horizontal, a la manera de un libro abierto. Lo que hay garabateado, sin embargo, no son letras: las telas están repletas de gusanos. Las lombrices cubren la superficie por saturación. Sólo en medio del conjunto, ocupando parte del margen geminado y equidistante de los cantos que fijan la altura, un vacío cúbico pretende tragarse unos bichos que huyen del punto de fuga:



es el único trozo de lienzo que no copan. Desde la perspectiva de quien mira, produce el efecto de que el receptáculo rompe la máxima de la bidimensionalidad. Aunque intuye la conclusión, no puede evitar aproximarse para comprobarlo. Es evidente, la superficie es lisa, y el efecto del volumen, consecuencia de la aplicación de la técnica. Mientras realiza todas estas operaciones, escucha lo que dicen el resto de los presentes, como si fuera una letanía ajena.

— Siempre he utilizado el negro como color. En este caso lo he solucionado con grisallas difuminadas hasta el negro.

Abstraído, da unos pasos atrás para cambiar la perspectiva, mientras entrecierra los ojos. Entrevé que los gusanos se transforman, al menos en apariencia. Ahora son colillas de cigarrillo. O mejor, cigarrillos enteros en proceso de combustión. Adivina el blanco roto del papel y la colilla, los grises irregulares de la ceniza... Pero no se ve ninguna ascua. Habría sido un sacrilegio: un complemento prescindible que habría manchado la impecable gama de entreoscuros. De repente, el conjunto se mueve como un magma que pretende marchar por sendas ignotas. El autor, tiene miedo y opta por abrir los ojos. El cuadro vuelve a ser nítido, límpido. Vuelve a ser puro.

— Sí, todas las piezas son monocromas.

— Es elegante— comenta otro.

El autor mira hacia otro lado. Se sorprende al constatar que el cuadro de enfrente continúa la temática. En este, los gusanos sólo ocupan la parte superior, como si hubiesen huido del resto. Una hoja de morera es el reclamo que les ha movido a desplazarse. En cambio, la mayoría de lombrices engolosinadas ha traspasado la frontera; ha superado los límites de la composición hasta alcanzar la nada, para ceder protagonismo a un fondo de mural que antes de la diáspora debía de tener un papel subsidiario.

— Ahora os enseñaré otro.

Deshacen lo andado y vuelven a la sala pequeña. El pintor se dirige al lienzo apoyado en la pared y empieza a apartar la tela que lo cubre. Mientras lo hace, el autor, casi por inercia, le da un repaso a la mesa. Medio colgada entre los utensilios del artista ve lo que parece la maqueta o esbozo de una escultura. Dos manos se elevan en vertical sobre lo que en dibujo



da la impresión de ser una peana. En la parte frontal se puede leer la inscripción *Marca a l'aigua* [Marca al agua o filigrana]. Al levantar la mirada comprueba que la pintura está ya descubierta. Se reconocen unas siluetas que recrean las miniaturas en bronce en las que desde hace tiempo trabaja el artista. Han pasado de figura a motivo pictórico, y, a la vez, han crecido. El suelo del cuadro está lleno, como si las reproducciones humanas, yacentes, tejieran una alfombra macabra. Más arriba, otras, unidas con cuerdas, cuelgan desfallecidas. Parecen estar al albedrío de lo que el destino les quiera dejar. No se sabe si van hacia arriba o hacia abajo, si están suspendidos o se deslizan... Si son o no son, podríamos pensar incluso.

— *Lampedusa*.

El título es revelador. Además, explica la oscuridad de los rostros y del resto de partes desnudas. Lampedusa como punto de llegada. «Lampedusa como *stazione termine*», piensa el autor, inducido por el contexto italianizante. Lampedusa como punto final, debería de ser el matiz para quien conoce la historia más reciente.

— Siempre me ha interesado más la cuestión estética que el significado de los cuadros. En realidad, las artes plásticas son, si no estrictamente visuales, casi.

La intervención del pintor parece contradecir el razonamiento previo. Puede que sea cierto lo que dice. Pero es innegable que los recursos visuales tienen,

como mínimo, fuerza evocadora. El autor se preocupa, porque comienza a ser consciente de que él necesitará algo más que la rememoración. Empieza a digerir la dificultad del encargo, que aceptó de manera un tanto inconsciente. El texto que se exige debe significar algo. Imagina la dificultad de trasladar las pulsiones sensoriales a la letra escrita. Complicado. Quien sabe si no es imposible. Divaga todavía más, y piensa en la orfandad semántica de la música —mera delectación auditiva—; en la simbología etérea y a menudo prescindible de los códigos visuales; en la impuesta sustancialidad de la literatura.

— *Caront*.

La voz a su espalda le hace volverse. Encima de la mesa arrimada a la pared está la maqueta de una escultura. Poco antes había estado cubierta: de otra forma no le hubiera pasado desapercibida. El esqueleto provisional reproduce la tétrica barca del personaje mitológico. Las figuras metálicas, de nuevo ahora en tres dimensiones, ocupan la parte inferior. En un primer momento el autor piensa que avanzan en procesión. Después se da cuenta que el tránsito de la comitiva también es caótico. Realiza una asociación de ideas extravagante y fija su nuevo estatus. «¡Los equilibristas de siempre convertidos en penitentes errantes!», se sorprende a sí mismo. Sea como sea, y aunque ahora deambulen por un espacio

circunscrito, continúan tan desorientados como en el cuadro. No en vano han sido enviados a galeras, a las tripas infectas de una nave atroz. Gusanos y penitentes. Siempre inseparables; siempre en comandita... La cabeza del autor está a punto de evadirse por otros vericuetos escurridizos, cuando es conminado a cambiar de lugar.

— Volvamos al almacén.

Por arte de magia, el lienzo lleno de gusanos ha desaparecido. ¿O sólo está tapado por el que ahora se nos muestra? Alguien se ha adelantado al grupo y ha hecho visible un tríptico. Blanco en la parte izquierda, ocupado por los yesones característicos del pintor; oscuro en la parte derecha, carbonizada por el efecto de un tizón que se difumina hacia el extremo. En medio, un charnego valenciano escruta la boca de una cueva, mientras soporta una llovizna de copos de nieve. El autor lo reconoce: es Tronc, un perro perdido que el artista poco a poco ha ido haciendo suyo. Ahora también como motivo pictórico. Es la integración definitiva, perdurable en el tiempo. El cánido real ha encontrado cobijo; el recreado, puede que lo tenga que encontrar adentrándose en la sima escabrosa que se le abre enfrente.

— *Nevant a Colòmbia*.

Sorprendente, el nombre del cuadro. El autor, en cambio, se siente atraído por

la figura del animal. Se aventura a intervenir, por primera vez.

— Quién se lo iba a decir, al pobre perro, que quedaría inmortalizado.

Nada técnico. Nada comprometido. Teme meter la pata. De los presentes, es el que menos entiende. Es consciente. La intervención consigue el propósito que perseguía: los que conocen el referente, sonrían y asienten. Eso le tranquiliza sólo en parte, porque la cabeza sigue a la suya. Ahora un perro. Y los copos en lugar ajeno. En un paraje exótico en el que la nieve es, a su vez, extraña. Un montón de cavilaciones llenan su cerebro. Lombrices reptadoras; antiguos equilibristas que se tambalean hasta parecer penitentes errantes; copos immaculados en eterna suspensión... Imagina los refinados gusanos de seda convertidos en ordinarias lombrices que, ensartadas en un anzuelo no tienen otra misión que hacer de carnada. Cuando el gancho se endereza para unirse al soporte, encuentra que el sedal también se ha plebeizado hasta convertirse en un cordel en el que los cuerpos que se enhebran son los de los penitentes indefensos. Empieza a vislumbrar que Lampedusa era su destino. Sin embargo, erraron en el timonel: escogieron un Caronte que, refractario a la indulgencia, les exigió cancelar la cuenta por anticipado. No valía, vagar durante cien años para poder comenzar el viático gratis. Para esa tarea tuvieron que empeñar hacienda y vida. Tuvieron que lanzar los dados en una única jugada de fortuna improbable. Ninguno de ellos llevaría la moneda debajo de la lengua, cuando más la necesitaría; el barquero las había reunido en la propia alforja, y enseguida, alcanzando el punto más álgido de la infamia, los había dejado a la deriva. Lampedusa se había convertido

en una frontera imposible de franquear. La nave, sin control, arrastrada por las fuerzas de la precariedad, había tomado el carácter vagabundo de los ocupantes ocasionales. Al verse liberada del tirano que la comandaba, había recuperado la pretensión frívola y antigua de emular un famoso navío holandés. La otra parte del Atlántico se convirtió en la tierra prometida. En cambio, la nueva meta tenía más de aventura que de puerto protector. Cuando llegó a las costas de Colombia, los penitentes errantes, atemorizados por los innumerales peligros que debían superar, se convirtieron en copos de nieve que, extenuados e indolentes, no habían encontrado otra opción que dejarse caer sobre el terreno más hostil que hubieran podido imaginar.

El autor se siente perturbado. Ideas estrafalarias —más bien delirios— le roban el entendimiento y le impiden fijar un plan de actuación definido, para el menester que le ocupa. Empieza a buscar apoyos concretos. Empieza a establecer qué es lo que no debe hacer: el buen camino, a menudo, se encuentra por eliminación. Evitará palabras tópicas. Metamorfosis —y todos los sinónimos y derivados— es la primera que se autocensura.

— Espero que la visita os haya servido de algo. Tenéis todavía todo el mes de octubre para trabajar en los textos. Pero antes de marcharos podríamos tomar un café.

El autor se siente aliviado. Tiene más de un mes para poder engarzar el texto. Desconoce todavía que la rutina temporal se le complicará como nunca antes. Desconoce todavía que le robarán octubre entero.

Y todavía más, de los que faltan por llegar.

EL CRÉDITO DE LA REALIDAD

Juli Peretó

Universitat de València e Institut d'Estudis Catalans

Caminaba por la calle 23 de la ciudad de Nueva York y creía que el asfalto se me acabaría adhiriendo a los zapatos. A lo lejos adiviné la sonrisa amable del malogrado Enric Solbes. Para asegurarse de que no me perdería, el paternal Manuel Boix había hecho que Enric fuera a mi encuentro. Aunque había conocimiento previo —éramos poco más que conocidos— jamás imaginé que aquel sofocante día de agosto empezaría una conversación que, con algunas interrupciones, todavía perdura. El cerebro artístico de Boix resultó ser analítico, persistente, adelantado, curioso y provocador. Siempre con una rebanada de pan con ajo cerca, los interrogantes se sucedían, sin fronteras, sin pausa. Las recomendaciones culturales en la ciudad, especialmente las de pequeño formato y medio escondidas, se combinaban con reflexiones sobre el mundo, sus ángeles y sus demonios. Las referencias literarias, cinematográficas, incluso y llegado el caso, pictóricas, salpicaban la discusión más científica y académica. Yo quería saber del alma y él del cuerpo. Él era un artista consolidado y consagrado y yo un becario post-doctoral en un instituto de biología molecular de la costa este. Sin esperarlo, la conversación iniciada en Manhattan me acercaba a una persona con más curiosidad que la que tenían muchos científicos a los que conocía. Ahora, muchos años después, estoy ante un papel en blanco para cumplir con un

encargo muy —demasiado— amable que me hace la Universitat de València con motivo de una exposición de sus obras en el edificio histórico de La Nau. Me pregunto si además de los responsables de la exposición alguien más leerá este texto. Puede que alguien que quiera satisfacer una curiosidad morbosa por ver qué puede decir un científico aficionado al arte de un artista plástico aficionado a la ciencia. Vaya por delante que no sé de arte, que me gusta el arte de Boix en todas sus variantes —no era Chéjov quien decía que sólo hay dos categorías de arte: el que te gusta y el que no?— y que en la actualidad somos algo más que conocidos. Con esto ya he dicho todo lo que quería decir.

Boix es un pintor de verdad y de la verdad. Para un observador externo como soy yo —o no tanto, desde el inicio de aquella conversación—, la técnica pictórica de Boix, el dibujo, el trazo, parecen infalibles, cercanos a una perfección fotográfica. Los amanerados sostienen que eso no es arte y le quitan todo el mérito. A mi me admira la pulcritud de la mirada y las texturas y los tonos añadidos a unos ojos medio cerrados, unos labios entreabiertos, en la hendidura de la tabla, en el corte o la quemadura de la tela, en el mordisco de un gusano, en la uña quebradiza, en la grieta de la pintura reseca o la pincelada espesa caída —aparentemente— por descuido. Boix me gusta y eso debería de bastar. Pero además su obra estimula mi pensamiento y me conmueve y eso es sublime: para mi significa que estoy ante una genialidad. A la manera de Joan Fuster, Boix ha optado casi siempre por «comunicar la sustancia humana» lo que, como sugería el de Sueca, es imposible a través de la abstracción pura.



No sería necesario justificar que todo esto es una visión personal en estado puro, primero introspectiva, del cerebro hacia adentro, después proyectada al exterior, con la voz, con la escritura, con los gestos o la mirada. Yo hago mi propia interpretación del pensamiento científico que ha infiltrado la obra de Boix. Y, pensándolo bien, hay mucha, de encargo o de —supongo— inconsciente. No es mi papel hacer el inventario, no es mi propósito, ni tengo el conocimiento, ni la información, ni las herramientas. Pero me apetece y me ilusiona, ponerme frente a algunas obras ya que me regalan el privilegio de estar en este catálogo. Son reflexiones acumuladas de los Boix —sólo algunas, hay muchas más— que me gustan ya que como decía Fuster, ese es el territorio más genuino del arte. Dejaré al margen la estética, no me interesa mucho aunque yo también puedo fruncir el ceño ante la fealdad y en Valencia puedes entrenarte cada día. Pero, sobre todo, porque ahora no me acuerdo de ningún Boix feo.

BOIX Y LA CIENCIA

Jorge Wagensberg ha reflexionado y escrito mucho sobre las formas de conocimiento. Me atraen sus discusiones sobre el conocimiento científico, el arte y la revelación y cómo pueden (o no) interactuar entre sí. La objetividad y la universalidad de la ciencia se contraponen a la subjetividad e individualidad de la obra de arte —para no complicarlo demasiado, dejemos a un lado por ahora el conocimiento revelado. Wagensberg propone que el saber humano necesita la interfertilidad del conocimiento. Existen muchos ejemplos de interacción entre ciencia y arte, pero me resulta especialmente sugerente la propuesta de que la ciencia puede comprender sin intuir mientras que el arte puede intuir sin comprender. Los fenómenos cuánticos están fuera del alcance de nuestros sentidos y no se pueden intuir pero se pueden comprimir en ecuaciones matemáticas y ser comprensibles. Sin embargo el artista puede intuir sin comprender. En *La rebelión de las formas* (Tusquets, 2004) Wagensberg explica las increíbles intuiciones de Salvador Dalí sobre la geometría fractal o la cuarta dimensión (los hipercubos) mucho antes de que los matemáticos teorizaran sobre ello. El artista también puede plasmar ideas científicas en contextos plásticos sugeridores. El cartel de Dalí para el congreso de 1973, en Barcelona, de la *International Society for the Study of the Origin of Life* (ISSOL), a petición de Joan Oró, un científico gran amigo suyo, es un magnífico ejemplo, del mismo modo que lo es su homenaje a James Watson y Francis Crick, descubridores de la doble hélice de DNA, *Galacidalacidesoxirribonucleicacid*, o la portada de un libro

de homenaje a Severo Ochoa, *Mensajeros polinucleotídicos de Ochoa*. Aquel artista que pretendía el «descrédito total del mundo de la realidad» mostraba un interés palmario por una ciencia que impregnaba parte de su obra. Me pregunto si esta contradicción no marca también la deriva mística que emprenden algunas de las temáticas tratadas —como por ejemplo la doble hélice como escalera de Jacob— y que a mi me parecen de un interés más que dudoso.

Lógico es que Boix se haya interesado por la ciencia justamente porque «nada humano le es ajeno», porque su cerebro no cesa nunca de indagar y busca ser seducido por conceptos y teorías, por observaciones y conocimientos. Pero a diferencia de Dalí, la ciencia en Boix no toma ninguna ruta extraña, ajena a su pretensión de una comprensión sin complejos del mundo. En Boix la ciencia y sus representaciones tienen un sentido comunicativo eficaz sin extrapolaciones gratuitas ni divagaciones espiritualistas. Se da, además, el caso de que entre sus conversadores, amigos o conocidos, hay científicos, y por eso le han llovido encargos de carteles, ilustraciones e incluso esculturas, de temática científica, con el pretexto de una conmemoración, un congreso, una publicación. Es lo que tiene ser un artista todo terreno, que transita con soltura y habilidad entre técnicas, materiales y formatos. Y tener un espíritu de colaboración, una generosidad, fuera de toda medida.

Es así como, desde la década de 1980 tiene muchos trabajos en este territorio, como el cartel conmemorativo del 25 aniversario de los estudios universitarios de biología en Valencia (1992) con aquella lechuza-collage de disciplinas científicas; los carteles de los congresos



de médicos y biólogos en lengua catalana (14º congreso en Palma de Mallorca, 1992; 15º congreso en Lleida, 1996); el de Jocs Florals a Cavanilles (Valencia, 2005) recreación florística de un retrato del botánico ilustrado a la Giuseppe Arcimboldo o las ilustraciones, pequeñas y rotundas, de las columnas *Con ciencia* de Martí Domínguez en el suplemento de cultura de *La Vanguardia* (2005-2007), uno de tantos resultados vibrantes de la interacción fructífera entre Boix y Domínguez. Mi preferida es el Darwin coronado de espinas, una imagen impresionante que representa la tumultuosa relación de algunos creyentes con la teoría evolutiva comprimida en una pequeña viñeta. La revista *Mètode*, pionera en nuestro país de la búsqueda activa de la fecundación cruzada entre ciencia y arte, de la mano del propio Martí Domínguez, también ha recogido obras destacadas de Boix, como la soberbia portada del número dedicado al envejecimiento (2004).

De la vertiente escultórica de Boix con conexiones científicas debo hacer dos referencias obligadas. La primera es la escultura del jardín central del Campus de Burjassot-Paterna de la Universitat de València, *El fet químic* (1995), que conmemora el centenario de los estudios universitarios de química. Con casi 12 metros de altura, la escultura en hierro representa una estructura mineral, rígida, tetraedros alineados que se elevan albergando en su interior unas esferas de colores que toman formas y posiciones reminiscentes de algo vivo. Surgiendo del agua pareciera que el autor ha querido plasmar una metáfora gigante sobre origen de la vida. Ignoro si todo eso se aproxima a las intenciones y pensamientos del artista, pero la fuerza evocadora del arte tiene eso: el cerebro observador es libre de interpretar, disfrutar e, incluso, amplificar la idea original. Parafraseando a Wagensberg, un cerebro creador y uno degustador cierran el ciclo del acto artístico.

La segunda pieza es la medalla Oparin que ISSOL entregó al científico planetario James Kasting (Penn State University) durante el 15º congreso internacional celebrado en Florencia (2008). Aquí debo hacer una confesión personal y una manifestación pública de agradecimiento. Siendo yo el secretario de esta sociedad científica me correspondía conseguir la medalla, sin tener otra cosa que una fotografía de poca calidad de una que había sido entregada unos años antes y fabricada, creo, por un artesano de Bulgaria. Boix había hecho el retrato de Oparin para una columna de Martí Domínguez, es un excelente escultor y un amigo que me podía sacar de tamaño compromiso. El resultado fue, a la vista de muchos de los científicos presentes

en Florencia, un maravilloso retrato en relieve del bioquímico ruso que inició los estudios científicos sobre el origen de la vida noventa años atrás. Y, para mí, un alivio de dimensiones cósmicas gracias a Boix.

UN LUGAR EN LA RIBERA DEL XÚQUER

El lugar y el momento tienen poderío. El paisaje puede influir en la mente artística y también en la científica. Pienso en Down House y Charles Darwin en la época victoriana: sin aquel hogar familiar convertido en centro de estudios, alejado pero no demasiado de la gran ciudad y sus fagocitadores académicos, la obra de Darwin no sería la misma, ni en extensión ni en intensidad. Boix vive en l'Alcúdia e hizo un parentesis neoyorquino. Casi toda su biografía artística se ha desarrollado en la Ribera —la notable colaboración con Josep Palàcios de Sueca no se puede obviar— y su obra y las técnicas utilizadas no se pueden separar de estos lugares. Pero de la misma forma que los textos de Darwin son portadores de universales —y eso es la médula de la ciencia, verdades provisionalmente válidas para muchas mentes ajenas a la obra concreta— la pintura y la escultura de Boix contienen verdades generales plasmadas en fragmentos de realidad pasadas por el tamiz de su estilo inconfundible, incluso en las obras que a primera vista son más locales.

Boix ha ejercido de pintor o de escultor valenciano—y muy comprometido— en el tránsito de mundos y siglos, de la oscuridad de la dictadura franquista a las épocas de esperanza efímera de la democracia, hasta la desertización actual del país, y confiemos que aún le quede

mucha cuerda. La exposición a la que acompaña este catálogo es una prueba tangible de su buena salud artística. Él ha creado los rostros de personajes míticos, como Tirant y Carmesina, o ha recreado algunos históricos, como los de la familia Borja. También ha imaginado las expresiones y emociones de personajes históricos sin iconografía. Escojo ahora sólo dos ejemplos: el dolor injustificado en el rostro de Vicent Peris y la mirada de Basset sin un presagio de la frustración brutal. Pero la humanidad concreta retratada también es universal y el decapitado social podría ser saha-



riano o amerindio. En esta exposición el artista ha escogido objetos vinculados a la Universitat de València, bocados de su patrimonio secular, testigos de historias pequeñas o grandes, y los ha recombina-do con recuerdos propios —como son los cuentos de Dino Buzzati—, con vivencias, con inspiraciones para producir cuadros rotundos y contundentes, de los que golpean las neuronas. Como prueba de lo que quiero decir, tenemos el *Lampedusa*, un cuadro con un título inquietante: por un lado el penúltimo escenario de la tragedia humana de aquellos que lo único que piden es dignidad y pan,

por el otro, la evocación del autor de *Il Gattopardo*, con su consigna perversa de que algo debe cambiar para que todo continúe igual.

Es en este sentido que no veo en Boix un artista localista, ni tampoco un típico pintor de la tierra. Lo que veo es un notario de la realidad humana. Y un homólogo plástico del *homenot* de Sueca que, sin cruzar la puerta de su casa, pensaba el planeta humano entero. Lo reitero: a Boix también le interesa todo lo humano. Esta característica de algunas obras de Boix es destacable porque, en principio, no tenía ninguna necesidad de expresar universales, no tenía ninguna obligación de ser tan sincero y transparente. Todo ello se lo ha autoimpuesto con mucha disciplina, un trabajo de dimensiones titánicas y con una técnica contundente, llevado por la historia que le ha tocado vivir y la biografía que se ha construido. Es lo que ocurre cuando un artista tiene la libertad de hacer las cosas a su gusto y manera y Boix ha encontrado en su entorno de l'Alcúdia el lugar para llevarlo a cabo. En ciencia, la universalidad es obligatoria: lo que comunica una mente científica concreta, individual, debe de ser aceptado por muchas mentes científicas instaladas en personas de culturas e ideologías diferentes. En arte suele ocurrir todo lo contrario: la obra es irrepetible, individual, concreta y es deseable, pero no necesariamente obligado, que despierte sensaciones similares en mentes diferentes. Desde luego, Boix ha conseguido comprimir fragmentos de la realidad en el lienzo, en el papel o en la materia escultórica que encienden descargas neuronales que ayudan a comprender esta realidad. Por eso, para mí, además de un gran artista es un maestro indiscutible de la utilidad del arte.

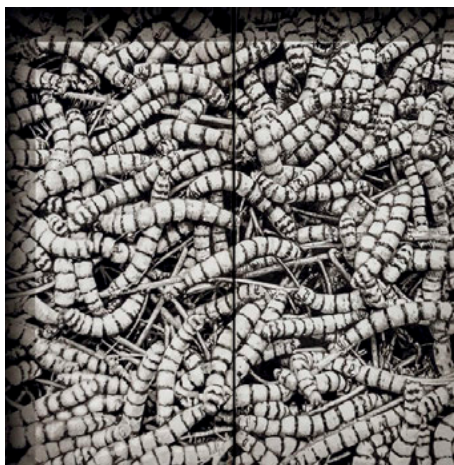
EPILOGO QUE ACTÚA COMO PÓRTICO: ELS BORJA, DE BOIX, ANTES DE SUBIR A LA NAVE

Abel Guarinos

La Universitat de València tiene sus raíces en el Estudi General —o agrupación de distintas casas de estudios superiores— que en las postrimerías del siglo XV la pujante sociedad valenciana de la época decidió elevar a rango de universidad. En 1490 el Consell Municipal de València acordó la adquisición de inmuebles y terrenos para la instalación del Estudi General. El 30 de abril de 1499 los *jurats* redactaron las constituciones que preveían la obtención del poder de otorgar grados académicos. Y fue precisamente un valenciano, Rodrigo de Borja, Papa Alejandro VI desde agosto de 1492, quien favorece su creación con la bula papal del 23 de enero de 1501, con la que se reconoce al Estudi General de Valencia la condición efectiva de universidad y con la que se dispone que el arzobispo de Valencia sea el canciller que otorgará los grados de bachiller y de doctor en nombre de la autoridad pontificia. Unos años antes, en Roma, fue el propio «papa Alejandro Borja quien reorganizó y dotó de nuevos locales y nuevos recursos la Universidad de La Sapienza de Roma, que hasta ese momento ni siquiera tenía sede propia: el papa valenciano fue, pues, el verdadero refundador de la universidad romana, tal y como existió en tiempos renacentistas»¹ y es —también— el relevante y necesario facilitador

del proyecto valenciano. Sólo por este hecho ya se puede justificar el por qué de la presencia de las *boixianas* esculturas *borgianas* —entre las que, obviamente, figura la de este segundo Papa Borja— como un pórtico de la exposición de la obra nueva de Manuel Boix.

Fruto del ejemplar trabajo interdisciplinario de Boix, siempre imbricado en las diferentes posibilidades de las artes plásticas, es la realización en bronce de las esculturas *Los Borja, valencianos universales*, cuyos yesos originales se presentan en el Claustro del edificio de La Nau y en el vestíbulo de la fundación Àcen-



trèsmètresducentredumonde coincidiendo con la exposición Manuel Boix. *La nave, el viaje del tiempo* tiene el doble objetivo de recordarle al visitante el vínculo de Alejandro VI con la Universitat de València, y el de llamar la atención de cualquier transeúnte que pase o pasee por la universidad valenciana o por el vestíbulo del centro de arte francés y que, al toparse con cualquiera de las cinco esculturas, éstas lo inciten a entrar a la exposición: «Los míticos Borja valencianos vienen a conocer la obra más reciente de Boix. Entra tú también», podría ser el eslogan. Por otra parte, por la fecha

en la que las cinco esculturas están trabajadas y por la plasmación estética con que Boix las prepara, rehúyen del marco plástico y de contenidos de la nueva serie boixiana, pero son una magnífica oportunidad para que Valencia y Perpignan —las dos primeras ciudades donde se presenta esta exposición— conozcan la otra variante escultórica del artista de l'Alcúdia.

La realización de estas cinco esculturas a tamaño natural, su consiguiente plasmación en bronce y ubicación en la plaza de las Escuelas Pías de Gandia —que fue el primigenio sentido de la confección de estos yesos—, tiene el origen en el encargo de un cartel que el *Centre d'Estudis i Investigacions Comarcals Alfons el Vell* de Gandia le hizo a Manuel Boix para conmemorar en 1992 el quinto centenario de la entronización de Rodrigo de Borja, Papa Alejandro VI. A pesar de que la mayoría de los carteles de Boix están resueltos en acuarela, en esta ocasión el artista —que en esos años estaba trabajando escultura— decidió diseñar el cartel a partir de cinco esculturas de bronce creadas *ad hoc*, con medidas 74 x 10 x 10 cm cada una de las piezas, que representaban las cinco personalidades más emblemáticas de la familia Borja: San Francisco de Borja, en el centro de la composición —que para eso él es *el de Gandia*—, y, flanqueando al santo, el Papa Calixto III (a la izquierda) y César Borja (a la derecha), y en los extremos Lucrecia Borja (a su izquierda) y el Papa Alejandro VI (a la derecha). «La tarea de rehabilitación parece urgente. Quiero decir, sacar a los Borja del escaparate de la historia: dotarles de una corporeidad próxima que rompa con la inaccesibilidad del hombre y la mujer poderosos; situarlos en nuestro paisaje vital con-

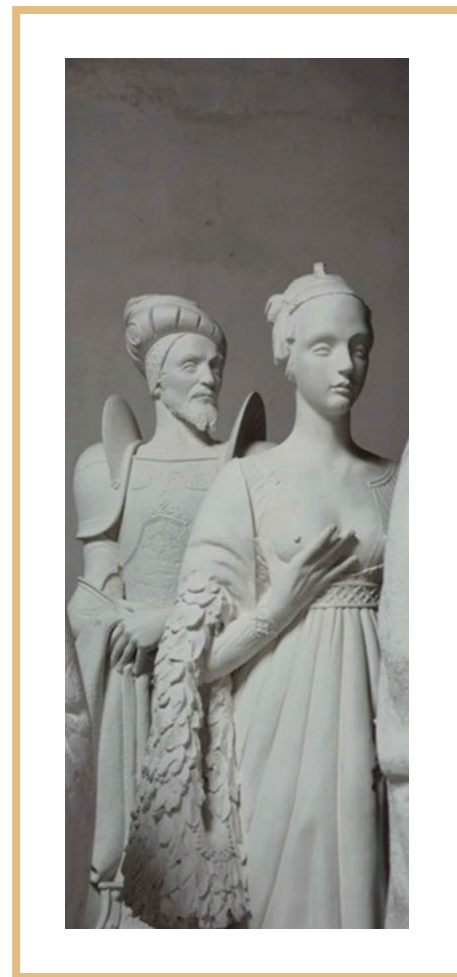
temporáneo; introducirlos en el marco de la ficción. Boix, con sus esculturas, ha iniciado un camino»² escribió el profesor Ferran García-Oliver al ver como las figuras de este cartel —enriquecidas con fotografías que tomó Álvaro Ruiz de estas mismas obras en los distintos espacios reales en los que nacieron y vivieron parte de su vida los ilustres valencianos universales— habían conformado una exposición itinerante cuyo éxito propició que el Ayuntamiento de Gandía encargara a Boix la ampliación de las esculturas para que —adicional a su función como cartel— pasasen a ser un monumento en homenaje a la familia valenciana más conocida en todo el mundo. Un monumento que ya protagoniza la plaza gandiense donde, justamente, San Francisco de Borja construyó y sufragó el Colegio de San Sebastián, que dio a la Compañía de Jesús y donde él mismo estudió el doctorado en teología, cuando el Colegio ya había alcanzado el rango de Universidad (lo que hoy son las Escuelas Pías de Gandía).

Manuel Boix realizó las cinco esculturas entre junio de 1995 y agosto de 1998 —con una medida mediana de 183 x 60 x 64 cm—, realizó las fundiciones en bronce entre septiembre de 1995 y noviembre de 1998, y se inauguró oficialmente el monumento el 18 de diciembre de ese mismo año, ya con sus cinco correspondientes, altas y estrechas bases de acero corten. Con un profuso detalle inmarchitable —con la excepción de la austeridad con que trabajó San Francisco— Boix traslada a escultura todo lo pintado sobre los Borja, tanto por él mismo como —sobretodo— por Joan Reixach (retrato del todavía cardenal Alfonso de Borja), Sano di Pietro (retrato y posado del ya

papa Calixto III), Bernardino di Betto *Il Pinturicchio* (retrato, figura y vestuario de Alejandro VI; y aproximación física a Lucrecia), Giorgione (retrato de César Borja), Joan de Joanes (retratos de los dos Papas), Luca Giordano, etc., elevando el rigor plástico del s. XV hacia formas neoclásicas e imprimiendo un sutil juego de investigaciones y simbolismos en los detalles.

Igual que ocurre —prácticamente— en toda la obra de Boix, que posee una delectación en dos tiempos, las esculturas de Borja sorprenden y gustan a primera vista, pero es en la atenta observación donde este efecto crece y nos hace transitar por otro espacio, otro tiempo, otra dimensión plástica, gracias a los requisitos, minucias, justificaciones, homenajes, emociones, recuerdos y juegos que el artista propone: la “magna capa” que cubre ahora al pontífice Alejandro VI no tan sólo refleja la ornamentación propia de la época sino que es también un homenaje a los frescos con que *Il Pinturicchio* decoró todos los aposentos de los apartamentos Borja en el Vaticano, a petición expresa de este Papa; Boix “encontró” la armadura de César una década antes, en el catálogo del barcelonés Museu-Armeria de D. José Estruch Cumella, cuando buscaba el arnés ideal para Tirant lo Blanc, pero aquí la coraza, la espaldera, y el escudo reinterpretan el emblema de la doble corona de Alejandro VI, así como de su escudo de armas, jugando a su gusto con las llamaradas que le caracterizaban; el pecho desnudo de Lucrecia, ligeramente acariciado por su mano derecha, recuerda el cuadro atribuido a Bartolomeo Veneto en el que una dama de la corte —casualmente— de Ferrara aparece con el pecho descubierto y que —sin demasiado fundamento— la

historia nos ha sugerido que sea un retrato de la duquesa misma, pero ahora Boix ha ido más lejos situando la mano izquierda de Lucrecia sobre sus genitales, puede que rememorando su leyenda erótica y amatoria o el falso incesto que se le imaginó, o —simplemente— su conocido cariño maternal, ya que llegó



a tener seis hijos y once embarazos, y murió a consecuencia del último parto; el volumen y la forma de este yeso de Lucrecia —en las acertadas palabras del catedrático Joan Aliaga— remiten a la escultura *Isabel de Portugal* de Leone y Pompeo Leoni; o —entre otros, como uno más de los múltiples ejemplos del

calculado detallismo de Boix— con la Biblia que un delgado, ascético y paupérrimo de ornamentos San Francisco sostiene aquí entre las manos —a pesar de que bien podría tratarse de cualquier libro de erudición y pensamiento, en clara referencia a la merecida fama de cultos con que siempre se han distinguido los jesuitas— hace huir a Boix tanto de tenebrismos barrocos —con calaveras coronadas incluidas— con qué otros artistas han iconografiado al santo gandiense, como de la majestuosidad y opulencia con que en otro tiempo se le pintó como Duque de Gandia. La sobriedad y el sentido profundo que el escultor quiere imprimir a esta obra se recalca por el hecho de que para reproducir fielmente la cara —y el espíritu— de San Francisco tomó de modelo la máscara mortuoria que se le hizo al padre Francisco de Borja inmediatamente después de su muerte, la noche del 30 de septiembre de 1572.

Del mismo modo que la realización de un cartel dio la idea y materializó estas esculturas, el constante navegar de Boix por las artes propició que este yeso de Lucrecia Borja fuera después génesis y protagonista del cartel y de la portada del CD *Cinc segles de música valenciana*, que la Universitat de València encargó a Boix en 1999.

Sin salirnos del marco universitario y del hecho de retomar obra propia anterior cambiando de disciplina y ampliando la intención, no podemos sino aprovechar la oportunidad y sacar a colación la escultura *La clau que obri tots els panys* que en noviembre de 2013 se ubicó en la Facultad de Educación de la Universitat d'Alacant. Se trata de un encargo de Escola Valenciana-Federació d'Associacions per la Llengua y de la propia universidad alicantina para

celebrar los 25 años de las Trobades d'Escoles en València. Manuel Boix fue el artífice del primer cartel que anunció las populares, lúdicas y reivindicativas *Trobades*, en 1986. Para su confección ya tomó de base un cuadro suyo, hecho a carboncillo y óleo sobre tela, donde aparecía una talla barroca de un niño con la cabeza abierta —como un libro— al conocimiento y a la enseñanza. Ahora bien, para la elaboración del monumento conmemorativo, con otros materiales totalmente distintos y con otra dimensión, retoma la imagen y la aúna con la fuerza que le ofrece el poemario de Vicent Andrés Estellés *La clau que obri tots els panys* [*La llave que abre todas las cerraduras*] y con la petición de los miembros de Escola Valenciana de que la propia escultura fuese también el espacio físico donde depositar centenares de trabajos plásticos y literarios hechos por miles de niños de todas las comarcas valencianas que, con el empuje de sus maestros, colaboraron en la efeméride y, consecuentemente, en el proyecto escultórico evocador. El resultado, en bronce, aluminio cromado y vidrio, fue presentado en València en un encuentro extraordinario, la *Festa pel valencià*, el 9 de octubre de 2010, y al finalizar las obras de construcción de la nueva Facultad de Educación de la Universitat d'Alacant se ubicó definitivamente en su vestíbulo. La incorporación dentro de la misma escultura de material ajeno y perecedero —cómo son los cuadernos y cajas pintadas por los jóvenes estudiantes— no se lo ponía fácil a Boix, pero lo acometió con la pasión que le caracteriza, haciendo que la escultura simbolizara la confianza tanto en la enseñanza en valenciano como en el trabajo en equipo, que es una de las claves que nos abre las puertas del futuro. Manuel Boix, con pa-

recida vehemencia e intensidad, ya había atendido otros encargos universitarios, fundamentalmente de la Universitat de València pero también, entre otros del mismo ámbito, del Colegio Mayor Lluís Vives. De las peticiones universitarias deberíamos destacar bastantes trabajos, como la realización del retrato del Rector Pedro Ruiz Torres —que estuvo al frente de la Universitat de Valencia entre 1994 y 2002—; los carteles *Jornades sobre el medi ambient* (1984), *Sebastià García Martínez: una contribució a la historiografia del País Valencià* (1986), *Lluís de Santàngel: un nou home, un nou món y 25 anys d'Estudis Universitaris de Biologia a València* (1992), *Homenatge a Pierre Guichard: de la societat islàmica a la feudal* (1996), *Cinc segles de música valenciana* (1999), *Jocs Florals a Cavanilles* (2005);... y la propia invitación —incitación— de la Universitat de València a presentar su más reciente obra plástica en el nuevo espacio expositivo Sala Acadèmia, siendo esta la primera vez que este concreto lugar histórico conjugará los restos arqueológicos de la antigua muralla islámica, que se encuentra debajo de su suelo, con pintura y escultura contemporáneas.

Podríamos decir, por tanto, que este viaje metafórico y plástico de Manuel Boix empieza en los tiempos del Papa Alejandro VI —a pesar de que, en realidad comenzara mucho antes, eso sí desde las mismas tierras que vieron nacer a los Borja— y todavía hoy continúa a buen ritmo, surcando las aguas, los saberes y los recuerdos del Mediterráneo.

1. Joan F. Mira: *Els Borja. Família i mite*. Edicions Bromera, Alzira, 2000, p 74.

2. Ferran García-Oliver: "Borges a l'abast" en *Els Borja, valencians universals. Escultures: Manuel Boix. Fotos: Àlvar Ruiz*. CEIC Alfons El Vell, Gandia, 1993, p 22.

MANUEL BOIX

LA NAU,

LE VOYAGE DU TEMPS



Centre d'Art Contemporain À cent mètres du centre du monde de Perpignan

Commence le Roman de la Rose autrement dit le miroir aux amoureux et



Blancs gens
 aident que
 en songes
 sont seibles
 non et men
 songes
 par len puer
 de songes
 songes
 que me sont mie nich songes
 me sont apres bien apparir
 i en atroy a a garantir
 n aurtur qui or nom maachee
 a ui ne tint pas songes a lobee
 a meos descript la uision
 a ui aiant au Roy capion
 n affrique la ou il yex
 a ui est moult merueilleuse et fier
Quiconques auit ne qui que die
 e adone que songes auiege
 a ui ce boullera pour fol nien neque
 ar en droit moy ay se avance
 ue songes sont sornefiance
 es biens auz gens a des emue
 ar li plusieurs songent de nuls
 a autre chose courtoisement
 ue len voit puis apperement
C fine lauteur son prologue

O d'vint que an de mon eage
 du point qu'amour prent le page
 ce seunes gens couchiez mefoie
 ne nuit siom ie souloie
 r me dormoie moult foiment
 s i bi di songe en mon dorment
 a ui fu moult beau z moult me plet
 a ar en ce songe enques rien nor
 ue ar fout auenu ne fout
 s iom li songes reconfort
 s z bual cest songe ymaice
 p our les aices plus faire esgarer
 a uamours le me pue a commande
 r se nul ou nulle demande
 oment ie bual que li romane
 s or appelle que je commande
 e est li romane de la rose
 s u lart d'amours est touc encluse
 a a matiere en est bonne et neule
 s z dont dieu quen gre le teneue
 e elle pour qui ie lay empris
 e est celle qui tant a de pas
 r tant est digne de se amee
 a uel doit estre rose clamee
A d'uis mestor quil yex mais
 a y a bien cinq ans et mais
 a uen may eshoie li songe
 s u temps amoureux plain de joye
 s u temps ou touc tien sefoie

*Ex libreria de s. Miguel de los Reyes
 Lit. A. Du. 2. 12. 5*

Première page de *Roman de la rose*, de Guillaume de Lorris.
 Manuscrit de Duc de Calabre. Universitat de València. [BH Ms. 0387]

PROLOGUE

Esteban Morcillo

Recteur
Universitat de València

Antonio Ariño

Vice-recteur de Culture et Égalité
Universitat de València

En plus de l'enseignement et de la recherche, activités innées à l'Université de Valence depuis plus de cinq siècles, notre *Estudi General* se caractérise et définit par son ouverture non seulement à la communauté universitaire, mais aussi à l'ensemble de la société valencienne, avec un flux constant de contributions et des synergies dans tous les domaines de la connaissance et de la culture. Nous sommes convaincus que la diffusion et la promotion de la Culture est une troisième mission qui - avec l'enseignement et la recherche - définit les universités publiques contemporaines.

Le résultat de cette conviction est que nous avons voulu refonder l'extension universitaire et promouvoir *La Nau* comme Centre Culturel de l'Université de Valence, en consolidant une programmation culturelle permanente, vertébrée autour des différents domaines et activités de formation coordonnées par le Vice-rectorat de Culture et Égalité. Nous croyons que le programme d'expositions temporaires présenté aux différents espaces et centres d'exposition de notre Université, représente l'un des axes essentiels de cette action culturelle de notre université.

Lorsque nous avons proposé au célèbre artiste plasticien Manuel Boix -Prix National des Arts Plastiques, entre au-

tres mérites- de concevoir et de présenter un projet d'exposition pour la Salle *Academia*, nous ignorions la portée finale de notre audace. Après une période de réflexion et de riche créativité, Manuel Boix nous fit part de sa proposition et nous offrit le nom de sa nouvelle série, avec ses dernières créations artistiques qui, sous la rubrique *La Nau, le voyage du temps*, se veut un dialogue artistique et une réflexion profonde, sans concessions à l'arbitraire, avec certaines pièces du patrimoine de l'Université de Valence que Boix a observées, choisies et intégrées dans la proposition. Nous apprécions profondément cet exercice généreux, où ses peintures et ses sculptures -au langage plastique absolument personnel et consolidé- s'engagent dans un dialogue, un lien, avec un ensemble de biens culturels appartenant à différentes collections patrimoniales de notre Université. Art contemporain qui cohabite, se nourrit et fructifie à partir d'objets et de documents -d'un intérêt et d'une signification particuliers pour notre histoire culturelle- liés à différents domaines du savoir : cartographie, médecine, histoire naturelle, littérature, glyptique...

Nous considérons aussi cette exposition comme une reconnaissance universitaire à l'authenticité et à la rigueur avec laquelle Manuel Boix affronte son travail d'artiste. C'est sans doute la clé et la meilleure empreinte plastique que Manuel Boix a représenté-et continuera de représenter- pour plusieurs générations d'artistes contemporains valenciens. Parce que Boix et ses créations artistiques se basent sur des critères artistiques où la beauté surgit de la force et de la fermeté du travail de la pensée, où l'intention -non exempte d'engagement- a été et reste le centre de son travail quotidien. Manuel Boix est un créateur ouvert sur le monde qui sent le besoin de le repenser en permanence à partir de l'universalité que lui confèrent sa maison, sa famille, ses amis et son atelier de l'Alcúdia.

Un merci spécial à Abel Guarinos, commissaire de cette exposition, pour son dévouement et son engagement dans ce projet. Nous souhaitons aussi mentionner et remercier pour leur étroite collaboration le Centre d'Art Contemporain À cent mètres du centre du monde (Perpignan) où l'exposition sera présentée ultérieurement.



LE PROPOS DANS LES CRÉATIONS DE MANUEL BOIX AU COURS DE SA NAVIGATION DANS LE TEMPS

Abel Guarinos

L'œuvre plastique de Manuel Boix est une suite ininterrompue de travaux très personnels, en constante évolution, depuis 1996, date à laquelle il acheva sa formation à l'École des Beaux-Arts de Valencia, jusqu'à nos jours. En tant que spécialistes, critiques ou amis, nous pouvons tenter de sérier ce splendide voyage dans la peinture, la sculpture, l'illustration, la gravure et la création d'affiche pour expliquer plus aisément presque 50 ans de création singulière et particulière en sachant que les différentes séries en question ne supposent jamais une rupture ou un reniement de ses précédentes créations mais plutôt un « passage à la vitesse supérieure » révélateur du questionnement sur toutes et chacune de ses œuvres et du débat interne sur ses options éthiques et esthétiques. En 1980, Manuel Boix reçut le Prix National des Arts Plastiques que le Ministère de la Culture de l'ère démocratique attribuait pour la première fois et, peu après, Joan Fuster écrivait « Boix en est arrivé là au prix d'un long effort qui, entre hésitations et intuitions débouche finalement sur un « style ». Provisoire ? Nous le verrons bien. Pour l'instant, « un Boix » est immédiatement reconnu comme « un Boix ». C'est-à-dire que ses toiles sont marquées par un choix très personnel

aussi bien dans les thèmes que dans la façon de les assumer »¹. Trente ans plus tard, les remarques de celui qui fût l'intellectuel valencien le plus important du XX^e siècle –et, d'autre part, professeur à l'Université de Valence– sont toujours valables, car une « œuvre de Boix » continue à être reconnue en tant que telle, qu'elle soit située dans l'une ou l'autre des séries plastiques dans lesquelles nous essayons de classer la vaste production boixienne. Les séries de Manuel Boix sont perçues, ici et maintenant, comme des ensembles ouverts et extensibles –auxquels il peut revenir à tout moment– qui répondent à une relation logique au temps, au thème ou à la forme. Rappelons les noms des séries les plus significatives de sa trajectoire, aussi bien celles choisies en fonction d'une plastique concrète (*Falconeria, Trama i ordit, Alfabet, El punt dins el moviment, El joc de pilota, Els equilibristes, El rostre*) que celles faisant référence au moment historique, littéraire ou d'identité valencienne qui leur sert de support (*Les Germanies, Tirant lo Blanc, Els Borja*)².

De la même façon que l'exposition *Manuel Boix : El rostre. El rostro. The visage*, présentée pour la première fois en 2002 à l'Université Publique de Navarre, engendra la série *El rostre*, dans laquelle le rôle essentiel est donné au geste, au regard et aux saisissants gros plans de visages façonnés à coups de grands traits obscurs, c'est, à présent, l'exposition *Manuel Boix : La nau, el viatge del temps*, présentée en grande première à l'Université de Valencia, qui marque la fin d'une série et le début d'une autre dans laquelle la couleur noire revêt encore plus d'importance par le biais de la grisaille, et permet à l'artiste de manifester son amour pour l'histoire, la littérature, la philosophie, la



connaissance, l'archéologie... les souvenirs, sans ignorer le temps qu'il lui a été donné de vivre. Le premier contact documentaire de Boix avec les arts du passé lui fut fourni par sa famille comme l'explique le philosophe Xavier Serra : « Les possibilités qu'eut Boix de voir de l'art au cours de son enfance et adolescence à L'Alcúdia furent rares et restreintes : quelques tableaux baroques provenant du démantèlement du Couvent des Alcantarins, que son père et son grand-père (menuisiers de profession) avaient récupérés et gardaient chez eux, les lithographies de l'Histoire Sacrée que l'on utilisait le dimanche pour la catéchèse, après la messe de onze heures, les fresques maniéristes de l'église de San Andreu (peintes par Vergara) et une chemise contenant des planches de dessins de l'un de ses oncles »³. Sa première action connue pour la défense de l'archéologie eut pour cadre la découverte fortuite de vestiges ibères dans la zone d'Els Evols de l'Alcudia, comme l'écrit l'archéologue et historien Enric Pla⁴. L'évènement –que l'on pourrait raconter comme la mise en scène mystique d'une apparition mariale– eut lieu en 1961 lorsque le jeune étudiant des Beaux-arts aidait son père à récolter du maïs aux



abords du canal Cabanyes. Tout près de là, sur la rive droite de la rivière Magre, un petit groupe d'ouvriers creusait la berge sur plus d'un mètre de profondeur afin d'arroser les cultures et, dans la boue, commencèrent à apparaître des débris de céramique et quelques pièces de bronze et de fer que les ouvriers mettaient de côté. Boix apporta ces trouvailles au Musée Archéologique de Valencia et le Service d'Investigation Préhistorique de la Députation de Valencia entreprit immédiatement des excavations qui révélèrent que, sur ce site, entre les IV^{ème} et Ier siècles avant J.C., se trouvait un village ibère avec sa nécropole. La découverte s'avéra d'importance car il s'agissait de l'un des rares sites ibères connus situé en zone de plaine. Le hasard de cette découverte conforta Boix dans son intérêt pour les choses anciennes, pour l'exceptionnel, le beau, si bien qu'en ce XXI^{ème} siècle déjà bien entamé, il a consacré une toile aux traces laissées par les phéniciens dans les îles Pityuses : *Al·legoria de l'arqueologia*, représentant une déesse en terre cuite comme motif central et source d'inspiration : la déesse Tanit, une pièce datant du IV^{ème} siècle avant J.C. Son intérêt soutenu pour la culture – avec toutes les opportunités que fournit le

temps qui passe- l'ont conduit à se passionner aussi pour le gothique international, l'ancienne céramique valencienne, la peinture baroque, la restauration, etc. . . proposant de fascinants moments de relecture de certains traits de ces pièces dans sa propre œuvre plastique. Jusqu'alors, il n'avait pas perçu, chez lui, cette passion de collectionneur : « Boix est un amasseur compulsif d'objets, un fétichiste des détails » - écrit le professeur d'université Martí Dominguez. « Il me montre une pointe de flèche du néolithique et m'invite à observer la perfection de sa facture (ceci allant de pair avec une discussion sur la maigre place occupée par l'artisanat dans l'art actuel) ; il sort ensuite d'une étagère une collection de vieux appeaux à caillies, fins et délicats, ou bien me montre un fragment de céramique ibère avec le dessin d'un homme à cheval. Ce sont des objets qui l'accompagnent, qu'il aime et qui ont une valeur intellectuelle »⁵. Ce sont des objets qu'il touche, qu'il manipule, qu'il cajole, qui le charment, qui le fascinent, qui le motivent, qui le font réfléchir, qui l'inspirent, qui le poussent au travail quotidien et qui – à moment donné – l'interrogent et le défient. C'est ainsi qu'il a maintenant accepté le défi que lui a lancé, il y a des décennies, une table dont il a hérité, un morceau de bois qui, aux alentours des années 20 du siècle dernier, servit à la construction d'un confessionnal mais qui, à l'origine – à l'époque de la splendeur des vierges que peignait Joan Joanes et les peintres de son atelier- devait servir d'autel, dans les environs, durant les premières décennies du XVIII^{ème}. Sans nul doute, la peinture abîmée avait dû être posée par les artisans de l'atelier de Joan de Joanes ou par l'un quelconque de ses disciples car c'est

une copie conforme de son *Immaculada Concepción*. Une fois que la peinture – ou ce qu'il en restait -, fut convertie en matériel de menuiserie, l'ébéniste choisit par hasard l'espace se trouvant sur le ventre de l'image sainte pour y inclure la grille ou jalousie du confessionnal. Des décennies plus tard, après avoir entendu un nombre infini de péchés et de prières par l'orifice de cette noble planche, le meuble religieux s'usa, tomba en désuétude et un autre menuisier –à la demande du curé- se chargea de le débiter en morceaux. Un ouvrier sauva des flammes le morceau le plus important, conscient de sa valeur ou par pure dévotion chrétienne. Boix –quand il le vit- pensa peut-être aux effets du temps qui passe sur l'art, dans la capacité de métamorphose et des différentes significations que peuvent endosser les formes et les objets artistiques en fonction de l'intentionnalité que leur confère l'artiste. L'exposition -et le catalogue qui l'accompagne- *Manuel Boix. La nau, el viatge del temps* que présentent maintenant l'Université de Valencia et le Centre d'Art Contemporain *Acentmètrés-ducentredumonde* de Perpignan réaffirme le sens éclairé des sempiternelles réflexions boixiennes et incite l'artiste valencien à exprimer sur ses toiles et sculptures les plaisirs de la connaissance et les trésors de la vie. L'Université de Valencia, en plus du prestige acquis dans les domaines de l'enseignement et de la recherche est un espace de liberté et, surtout, le lieu où se concentrent cinq cents ans de notre histoire : l'espace magique où l'on peut toucher et *sentir* le premier livre imprimé dans la Péninsule Ibérique, *Obres e trobes en labors de la Verge Maria*, grâce auquel Boix se retrouve face au mysticisme poétique de Joan Rois de Corella et où il *rencontre* les singulières marques d'eau sur cet in-

cunable ; l'espace paradisiaque où l'on peut voir et *bumer* chacune des cent soixante-sept illustrations miniatures du manuscrit du *Roman de la Rose*, qui poussent Boix, l'illustrateur qu'il est aussi, à en créer une de plus ; l'espace fascinant où étudier et *rembobiner* le passé grâce à des œuvres du XVI^{ème} comme la *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, de Martí de Viciana, dont la portée historique lui remet en mémoire une œuvre telle que *El monument als maulets* (partisans de la cause autrichienne lors de la Guerre de Succession), sur lequel il travailla à la fin du siècle dernier ; l'espace portuaire d'où l'on part en bateau dans la Méditerranée, en ayant pour seule boussole la Carta Portulana de Jacobus Russus, datant de 1567, et le Globe terrestre et l'Atlas Majeur de Joan Blaeu, de 1545, avec l'aide desquels le peintre et le sculpteur –qui partageaient la même cabine– cherchèrent l'île de Lampedusa ; l'espace du secrétaire où Boix voulut cacher le portrait de Giuseppe Corte, comme s'il s'agissait d'un camée façonné par un graveur patient capable de tailler en relief l'onyx ou la sardoine, les sculptures les plus petites de l'Histoire ; ...ou la malle du médecin pleine de seringues, de flacons de pénicilline et de narcotiques qui renvoient l'artiste vers son enfance tout en l'incitant à peindre entre le blanc-blanc des stupéfiants et le noir-noir de ce qui est brûlé, mâchuré. Dans le vieux et bel édifice de La Nau –restauré en 2012, durant les préparatifs de cette exposition– et dans le sous-sol du Palais de Cerveró –où se trouve la Collection Médico-scientifique– Boix a repéré tout ce qu'il emporterait avec lui sur une île déserte et qu'il n'avait pas encore trouvé ; non seulement le matériel, le palpable, rigou-

reusement documenté, mais aussi le vital, l'immatériel comme les théorèmes, la métaphysique, la sensibilité, le sens, l'intention... pour les placer dans la salle d'exposition et dans le catalogue dans cet ordre ou son contraire, indifféremment. Les souvenirs n'ont pas d'ordre narratif préétabli. Les œuvres disposées à ce jour dans la salle non plus. Le visiteur-spectateur est libre de les ordonner en fonction de leur intérêt éthique, culturel ou circonstanciel, avec la même éminente liberté que le lecteur de ce catalogue a de s'arrêter sur la page, l'œuvre, l'objet ou le texte qui l'intéresse le plus. « Si tu t'arrêtes en passant devant un tableau, c'est qu'il a atteint un objectif : te séduire. C'est ça la peinture »⁶. C'est une opinion tranchée de Boix. Cette intention de séduire est la ligne directrice de l'exposition, en commençant –si l'on s'attache à un ordre chronologique– par quelques-uns des grands tableaux faisant résolument partie de la série *El rostre*, telle que la commande de la Generalitat Valenciana d'avoir le Général Basset, imaginé par Boix, dans l'exposition commémorative des trois cents ans de la bataille d'Almansa, en premier lieu, puis dans les fonds de l'institution publique. *Basset : el groc de l'or vell sobre el front*, titre de cette œuvre de 2007, représente le portrait fictif d'un personnage célèbre important dans l'histoire et le cœur des valenciens (comme il l'avait fait précédemment en portraiturant des personnalités illustres de l'histoire et la littérature valenciennes) en grand format –les grands formats qu'il affectionne particulièrement–. Boix dut *chercher* le regard et le visage du Général Joan Baptista Basset pour terminer la sérigraphie que lui avait commandé l'Action Culturelle du Pays Valencien, deux ans auparavant, dans le cadre des évène-

ments commémoratifs du débarquement de Basset à Dénia. Boix brosse un portrait épique, serein, reflétant un exceptionnel courage, en accord parfait avec les observations faites sur Basset par le maquis de Santa Cruz de Marcenado⁷, militaire partisan des Bourbons, contre lequel, évidemment, Basset lutta. Un autre militaire, celui-ci contemporain, le colonel du Génie José Luis Cervera, qui a étudié abondamment le caractère, la vie et *les miracles* de Basset, pense qu'en inventant ce visage, Boix « a su refléter, non pas la réalité physique de ses traits, mais plutôt le pouvoir du regard qui entraîna à sa suite de si nombreux compatriotes »⁸. Même s'il paraît impossible de s'assurer de la réalité physique, hormis deux cicatrices que le temps et l'action marquèrent sur son visage et qui figurent dans l'image créée par Boix, en revanche, on retrouve, ici, incontestablement, l'intention du portraitiste de concevoir une représentation qui, trois cents ans après, entraîne l'adhésion des jeunes et –tout au moins– des femmes de son pays. Basset, sans insister d'avantage, sous le pinceau de Boix est beau à *faire enrager*. Dans ce tableau, cependant, l'œil de Boix effectue un zoom, depuis les traits de Basset vers le fond de la toile,



pour représenter le paysage qui entoure le leader militaire, montrant la conquête qu'utilisaient les *maulets* pour communiquer entre eux de façon codée, et un cheval immergé, sur le point de se noyer, qui avance dans la mer, sans grand espoir de survie mais avec des possibilités –rêvées ou réelles- de s'en sortir, de se sauver. La base du tableau est un phylactère poétique et chargé d'espoir, de l'écrivain et ami Josep Palacios (plus connu comme J.P.) : *Oberta a la mar lliure, una terra sense retòriques ni signes d'heroisme, fora de la verdadera pàtria* (Ouverte au grand large, une terre sans rhétoriques ni signes d'héroïsme, serait la vraie patrie). Les lambeaux et les éraflures blanches caractéristiques de Boix en côtoient d'autres, ocres et jaunes, la couleur des autrichiens et celle que l'on retrouvera aussi dans d'autres importantes peintures, bien que de plus petites dimensions, comme *L'adolescent del café* ou la déjà citée *Al·legoria de l'arqueologia*. Peu à peu, il abandonne la couleur, hormis le blanc ou le noir, et apparaissent d'autres visages et d'autres ouvertures d'objectifs et cadrages qui nous dévoilent d'autres paysages et dimensions. C'est là où Boix commence à être imprégné par l'œuvre littéraire de Dino Buzzati, déjà présente dans la toile



L'assalt al Gran Comboi, où il fait le portrait factice du personnage, Gaspare Planetta, ancien chef de brigands, infortuné, héroïque et qui vit dans ses souvenirs, dans l'un des bijoux littéraires de l'écrivain et illustrateur italien. Au fur et à mesure que disparaît la polychromie dans les peintures de Boix, la série précédente *El rostre* s'affine et d'autres particularités et exemples s'y incorporent. *El camafeu de Guiseppe Corte* est aussi une peinture inspirée par le devenir d'un personnage de la fiction buzzatine, concrètement celui du conte *Las siete plantas*, où l'on retrouve le côté le plus métaphysique de l'écrivain obnubilé par le thème de l'homme qui n'est qu'un pantin face à la mort, et –en même temps- qui rappelle la collection de camées que le valencien Josep Narciso Aparici a légué par testament à l'Université de Valencia⁹. Ce sont, peut-être, les raisons pour lesquelles Boix entoure d'un ovale mortuaire le visage de Giuseppe Corte, condensant toute la force de la crainte dans la forme d'une camée, tout en ouvrant un espace et en utilisant les côtés du cadre pour y représenter le paysage nocturne et obscur de la fin de la vie. Boix dépeint l'ultime soupir du personnage littéraire.

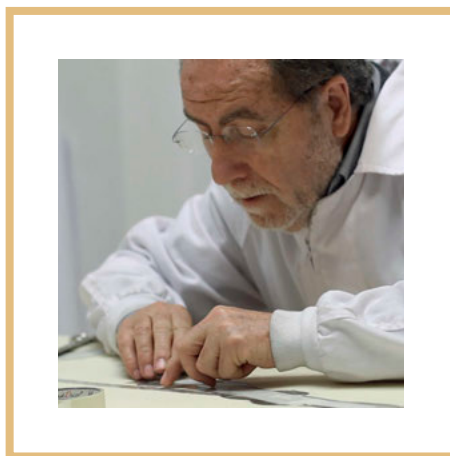
En suivant la chronologie de création des œuvres, –bien que, je le répète, l'exposition et le catalogue permettent d'autres itinéraires- nous en arrivons au printemps 2013. C'est l'origine des spectaculaires toiles telles que *Generació espontanià* et la toile qui la suit immédiatement *Fulles de morera* dont les vers à soie sont les éléments essentiels. Au milieu des années soixante-dix, Boix utilise l'apparence de ces vers dans des tableaux mythiques comme *Cicle de maig*, *Perspectiva* et *Quadern*, au fusain et à l'huile. Il se passera, alors, de l'huile, de la couleur

–car toute couleur se trouve déjà dans le clair-obscur du blanc et du noir- et il approfondira son travail au fusain et –pourquoi pas ?- son propos. « Sous l'apparence, il y a toujours des prémonitions annonciatrices qui unissent des essais antérieurs jamais fortuits, à la nouvelle proposition »¹⁰, remarque J.P. en faisant référence à la tournure d'autres séries antérieures de l'œuvre de Boix et que nous pouvons ici incorporer en référence aux retrouvailles figuratives des vers à soie. L'artiste n'a jamais caché son intérêt pour ces invertébrés qui, non seulement, l'ont accompagné dans son enfance mais qu'il a chez lui ou dans son studio périodiquement, durant le mois de mai, pour le plus grand plaisir des enfants du voisinage et de ses amis.

Anna Chornet, son épouse, elle-même, naquit dans la noble et belle demeure du XVIII^eme d'où, en pleine effervescence du commerce de la soie valencienne, sortaient les plus beaux cocons et la meilleure soie de l'époque, dont la célébrité est confirmée dans les vers du dramaturge Josep Bernat i Baldoví le quel, dans sa comédie la plus connue, *El virgo de Vicenteta*, mit dans la bouche de la paysanne effrontée en jouant sur le double sens des mots « gusanos » et « capullos que Chornet hace en l'Alcúdia » (mots à connotation sexuelle en espagnol), ironisant sur l'attribut viril de son soupirant Qualsevol¹¹. En laissant de côté l'anecdote – matériel de souvenirs et de sagesse populaire- et en ayant déjà mentionné le retour à la figure, au modèle, utilisés antérieurement par l'artiste lui-même, il faut s'interroger plus profondément sur l'impact captivant de ces œuvres et sur l'effet apaisant, peut-être conséquent au trouble initial, qu'ils provoquent sur le spectateur. La force de l'image n'a besoin

que de deux secondes pour que nous nous arrêtions devant elle et suspendions le temps en nous déconnectant, et, pendant un long moment, nous fasse ressentir la même sérénité que les vagues de la mer à l'aube, en été, ou les flammes d'un poêle à bois, au crépuscule, en hiver. C'est le flux éternel de la matière : tous les êtres sont en interaction et façonnent ainsi la nature, en changement constant, en érigeant la transformation en source de la biodiversité. Quoi qu'il en soit, le spectateur contemporain, conscient du moment de l'histoire où l'œuvre a été créée, pourra –au contraire– faire siennes les observations du sociologue et historien hongrois Arnold Hauser qui confère au récepteur la capacité d'interpréter les peintures à l'aune de ses propres buts et aspirations « en leur attribuant un sens, dont l'origine se trouve dans son mode de vie et ses habitudes mentales ». Le cheminement silencieux et clair des centaines de vers à soie sur la toile peut s'apparenter à celui de milliers de citoyens qui occupèrent les places publiques en réclamant démocratie et justice. La *Génération spontanée* pourrait être –et est effectivement, à mon humble avis– l'allégorie de la concentration spontanée de milliers de jeunes mécontents –de toute une nouvelle génération en attente– qui apparut simultanément dans de nombreuses villes européennes, comme les larves des vers à soie lorsque l'hiver s'achève... Et ceci, chez Boix, est parfaitement judicieux si nous considérons l'importance préalable et sommaire de l'esthétique, et que Hauser nuança ainsi : « Il semble plus intéressant d'orienter la controverse sur la relation entre phénomènes artistiques et sociaux en prônant le concept de correspondance plutôt que celui de causalité dans l'acception d'une raison nécessaire et suffisante »¹².

Car s'il s'agit bien de « correspondance », il suffit juste d'observer trois œuvres de cette collection où la Méditerranée et la mort sont présentes, aux titres éloquentes et évocateurs (*Lampeusa*, *Caront y Caribdis*) et aux deux techniques différentes (peinture et sculpture). Si nous entamons le débat sur l'esthétique, nous pouvons adhérer aux mots judicieux de la critique française, docteur en histoire de l'art Michelle Vergnolle-Delalle : « Manuel Boix joue savamment de l'obscurité et du mystère »¹³; nous percevons, en même temps, le *flash-back* prémédité que Boix nous propose avec



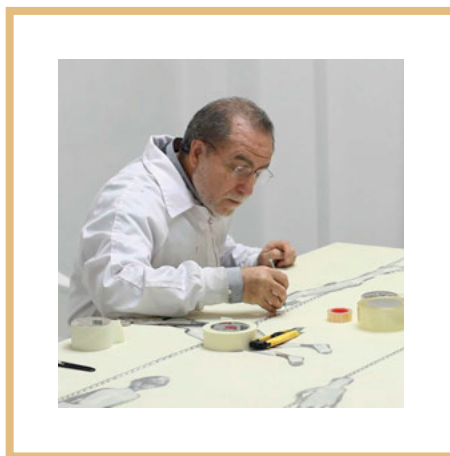
les caps de la série *Pintar la mar* et avec la réapparition des effigies des petites et mystérieuses sculptures de bronze qui, dans une vie antérieures furent *Els equilibristes* et qui, maintenant –chargées d'une autre intentionnalité– prennent d'autres formes et signifient d'autres contenus. L'œuvre antérieure elle-même sert au créateur à concrétiser de nouvelles propositions, avec d'autres concepts esthétiques et sans renier aucunement le travail précédent. C'est la nouvelle forme issue de la synthèse de son travail. *Lampedusa*, comme d'autres toiles de cette série, a émergé d'une infinité d'heures de pa-

tient travail et de douzaines et douzaines de boîtes de fusain Leam, Windsor & Newton, Artist, Conté à Paris, ... grâce auxquelles couche après couche –avec la fixation régulière, constante, de la laque, tandis que durait le processus de création–, le peintre s'est ingénié à chercher la texture différente et exacte, la grisaille adéquate et les mille et une nuances imaginables qu'il n'aurait jamais pu obtenir d'une autre façon –avec des rafales d'aérographe, par exemple-. L'élaboration des énigmatiques fonds obscurs, sur lesquels ressortent les figures dessinées, a fait l'objet d'une particularité artisanale qui a nécessité la création d'une *réserve* minutieuse à base de gomme de cellophane pour tout le dessin afin que les points blancs de ces figures ne perdent pas leur vivacité à cause des couches successives de fusain qui estompent la longueur et la largeur du cadre –surtout en hauteur, où naît la profondeur de l'espace représenté-. Et si, en continuant avec la dialectique hauserienne sur la relation entre l'artistique et le social, nous décidons de commencer un débat sur l'éthique et la *correspondance* sociale, nous ne pouvons oublier de rappeler l'impact médiatique mondial que provoqua, le 3 octobre 2013, le naufrage en eaux italiennes d'une embarcation chargée d'immigrants africains. 363 personnes moururent noyées. De nombreux corps furent retrouvés à plus de quarante mètres de profondeur, dans les eaux européennes, dans les eaux de notre Méditerranée commune. Boix, grâce à la presse, la radio et la télévision, fut témoin et maintenant « *correspondamment* », témoin déposant. Face aux lois qui pénalisent les actions de ceux qui aident les immigrants et à l'inertie de la plupart des gouvernements européens, le peintre témoigne avec un

cadre de 4 x 2 mètres. Sans représentations macabres, par une belle image, saisissante et inquiétante à la fois, nous rappelant –motif de la présence du Globe Terrestre des cartographes hollandais Willem Janszoon et Joan Blaeu¹⁴ - que la Méditerranée est notre espace commun et que ses riverains sont très proches les uns des autres.

Le sujet de l'immigration et des droits de l'homme est suffisamment bouleversant pour qu'il ne soit pas traité par Boix par le biais d'une des disciplines artistiques dominantes : gravure, sculpture, illustration... c'est pour cela qu'il revient aux matières nobles qu'il affectionne tant, comme le bronze, le bois de pin jaune et le fer forgé pour parer les répliques sculpturales de *Lampedusa*, *Caront* et *Caribdis*, d'une plasticité et d'une poésie totalement actuelles. Le sculpteur s'abreuve alors à la mythologie grecque et le détroit de Sicile se convertit en fleuve Achéron –ou en Styx si l'on privilégie la version de Virgile dans *l'Énéide*- et Caron, fidèle à la légende mythologique, continue à guider les ombres des défunts, en les transportant d'une rive à l'autre du fleuve, du lac ou de la mer, en leur montrant le chemin du repos éternel, du cimetière, de l'enfer. « Ici gît Caron, qui règne sur la lugubre côte / sordide dieu »¹⁵ manœuvrant un fragile bateau de fonte, dans des vagues en fer, plein de petites sculptures de bronze représentant les passagers errants que nous verrons – avant ou après- peints et noyés. Le zèle et la minutie avec lesquelles Boix a modelé, fondu et patiné chacune des figurines de bronze (d'un peu plus de 8 cm de hauteur) et l'inclinaison et la dérive qui leur sont données dans l'œuvre, nous obligent à les regarder une à une –comme autant de tragédies personnelles qu'elles repré-

sentent-, dans leur ensemble ou depuis des points de vue différents- comme la tragédie collective qu'elles sont. Le passeur Caron, au cours du temps, a été le sujet de la partition du compositeur Max Reger, des couleurs employées par Arnold Böcklin, Miguel Ángel Buonarroti, Gustave Doré, Luca Giordano, Joachim Patinir ... et, maintenant des bronzes de Boix, ouvrant une ligne sculpturale qui a eu pour résultat immédiat la pièce *Caribdis*. La mythologie grecque, la mer, un détroit qui –passant de l'imaginaire à la réalité- pourrait être celui de Messine, entre la Sicile et la Calabre pénin-



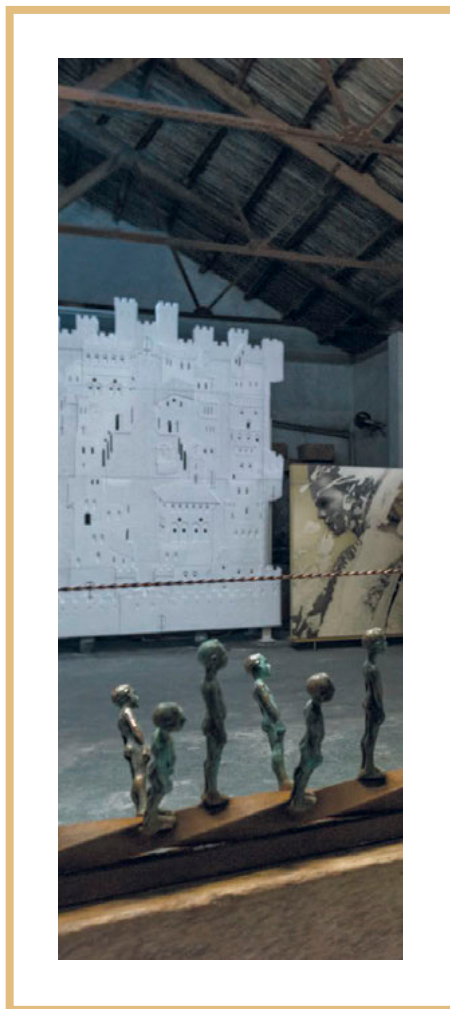
sulaire que Boix connaît bien, et –autre choc- la mort qui flotte au-dessus des vagues : Charybde était un monstre marin qui, trois fois par jour, engloutissait d'énormes quantités d'eau, et avalait *quiconque* et tout ce qui passait à sa portée ; Charybde est figurine en bronze, il est fer, il est bois noble, il rompt avec le concept traditionnel de la pièce sculptée et il est, en même temps, passion boixienne pour les légendes de nos ancêtres, pour le déroulement de l'histoire et pour la nature, qui justifient le réaliste poisson en bronze –une tanche de la Albufera, pour être plus exact-, déguisée

en monstre et d'effrayante dimension si nous la comparons aux anonymes naufragés, prête à tout avaler. Et c'est dans ce « tout avaler » que s'explique l'économie, l'argent que Boix place dans la bouche de la carpe (que ce soit *Tinca tinca* ou *Ciprinus carpio*) qui reproduit une ancienne monnaie de bronze qui avait l'originalité de combiner sur la même face une effigie papale et un bouffon, si l'on faisait tourner de 180° la pièce.

Et c'est l'histoire –et la conservation et le souvenir dans notre mémoire- qui donne l'un des points culminants dans l'œuvre du tridimensionnel Boix : le *Monument als maulets*, sculpture commandée, à la fin du siècle dernier, par la municipalité de Vila-real. Avant de réaliser le bas-relief en fer et bronze pour cette ville de la Plana, le travail de documentation préalable qu'entreprit Boix fut conséquent tout comme le choix du livre *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reyno*, de Martí de Viciano. Boix trouva à la Bibliothèque Générale et Historique de l'Université de Valencia cette compilation de quatre volumes –malgré le fait que personne, étrangement, n'a jamais vu le premier tome- et sur l'une des gravures, il découvrit le profil de ville qu'il recherchait alors qu'il lisait ceci : « la narration de faits héroïques dont le rôle essentiel était tenu par les personnages (des Germanies) et tout ce qui est relatif aux histoires locales »¹⁶. Comme le remarqua, fort judicieusement, le médiévaliste et philologue Escartí, professeur à l'université de Valencia, « Boix se permet pourtant une certaine ironie : car si, sur les plaques de métal, on trouve la représentation de l'ancienne Vila-real, il faut remarquer que, paradoxalement, cette image est issue d'un livre de Martí de Viciano dont il faut signaler qu'il fut

un opposant exacerbé des anti-bourbons de la Guerre de Succession »¹⁷. Quinze ans après, lorsque Boix fut invité à exposer dans la Nef de l'Université de València, dans l'édifice qui abrite aussi bien la prestigieuse et sublime Bibliothèque Générale et Historique que la nouvelle salle Acadèmia, dans laquelle il exposera ses travaux les plus récents, l'artiste fournit un rappel du *leit motiv* bibliographique et —devant l'impossibilité matérielle de transférer à l'exposition le *Monument als maulets*, à cause de ses dimensions, de son poids et de ses fixations, il reprit le moule d'un des panneaux latéraux et le travailla dans deux perspectives : celle de l'art conceptuel contemporain et celle du retour à la renaissance (le retour à la bibliothèque qui est, sans nul doute, la synthèse de la culture européenne des époques médiévales et humanistes qu'il apprécie tellement). Manuel Boix, en tant qu'illustrateur, a créé 152 illustrations pour des ouvrages bibliophiliques (utilisant la gravure, la sérigraphie et, même, la sculpture), 1.667 pour des livres illustrés (à l'aquarelle et/ou à l'encre de Chine) et 222 pour des revues ou couvertures de livres¹⁸, et il n'écarte pas la possibilité d'en créer d'autres si l'occasion se présente. Et cette opportunité s'offrit lors d'une visite à la Bibliothèque de l'Université en présence du Recteur, Esteban Morcillo, le Vice-recteur à la Culture, l'Égalité et la Planification, Antonio Ariño, Manuel Boix et moi-même, en tant que commissaire —sans matricule - de l'exposition. Dans la bibliothèque, nous eûmes le privilège d'admirer de près les 177 miniatures de l'exemplaire manuscrit du *Roman de la Rose*, l'un des romans courtois en vers les plus diffusés dans l'aristocratie européenne du Bas Moyen Âge. Nous eûmes

même le privilège de toucher l'un des dessins miniature... , mais seulement pendant le court instant où la directrice de la Bibliothèque d'alors, María Cruz Cabeza regardait —ou faisait semblant de regarder- ailleurs. Le raffinement des illustrations du *Roman de la rose*, exemple du style qui prévalait à Paris au premier



quart du XV^{ème} siècle, dut inciter Boix à incorporer une précieuse miniature personnelle au moule revisité des *maulets*, converti, à présent, en une nouvelle œuvre : *Capitular*. Le matériel de base, dès qu'il prend forme, est recyclé et se transforme en toile ou en superficie à reliefs sur laquelle travailler, et le thème, le pro-

pos est réactualisé tout à fait naturellement dans les mains de Boix. Le résultat : poétique, impressionnant, captivant ; deux époques et deux souvenirs dans une même œuvre et —qui plus est- datée et signée deux fois sur deux siècles différents.

Pour en revenir à la peinture —presque toutes les séries de Boix comprennent plus de travail pictural que sculptural, à l'exception de *El punt dins el moviment*. *El joc de pilota*, *Els equilibristes* et *Els Borja*-, la chronologie nous amène à *Nevant a Colòmbia*, la création —jusqu'à présent- la plus grande de la nouvelle série qui pourrait parfaitement passer pour un manifeste chromatique. Aux intéressantes observations de Joan Llinares, Urbà Lozano et Juli Peretó, que le lecteur peut trouver dans ce catalogue, sur le type de neige que l'on trouve en Colombie et sur l'origine du personnage central, et à celles que le spectateur soupçonnera en visitant l'exposition - l'œuvre est accompagnée d'une balance de précision et de diverses seringues et matériel médical des siècles passés¹⁹ -, j'aimerais en ajouter une autre, sur le chromatisme, car c'est cette toile de six mètres de large qui regroupe toute la palette des tonalités que le peintre utilise actuellement, au début de la deuxième décennie du XXI^{ème} siècle. L'œuvre commence par un blanc absolu et se termine par le noir le plus profond —ou en sens inverse, en fonction de l'endroit où le visiteur commence la « lecture » - qui se heurtent de façon retentissante au centre de la toile en créant une masse suspendue nébuleuse comprenant toutes les nuances de gris. L'espace est créé en changeant de texture, de façon informelle ; par la technique de la grisaille préparant le spectateur à percevoir des dégradés et des formes. *Nevant a Colòmbia* est une véritable estampe chroma-

tique où l'emprise du noir sur le blanc et l'impression de volume qu'elle implique —comme si l'on était en train de regarder une sculpture— suppléent à toute nécessité de polychromie. Le tableau contient aussi un *trompe l'œil* fascinant, avec une utilisation minimale —pratiquement absente— du fusain pour représenter le volume de la matière blanche, qui rend toujours aussi actuels les mots de Vicent Todolí, historien de l'art et ex-directeur de la Tate Modern de Londres, qu'il écrit sur Boix et ses effets de *trompe l'œil* : « il propose une réflexion sur la peinture en tant que support, comme peinture ou comme tableau, le tout drapé dans une ambiance marmoréenne, froide, irréelle. (...) Boix s'avance sur de nouvelles voies qui rendent nécessaire, d'une certaine façon, la participation du spectateur. Comme un clin d'œil, une invitation au jeu qu'il lance au spectateur »²⁰. Avec cette séduisante pseudo-tridimensionalité faite de blancs sur la gauche, de noirs sur la droite et de gris au centre, *Nevant a Columbia* est la pierre de Rosette qui nous fait comprendre le contenu et le savoir-faire esthétiques qu'offre ce manifeste boixien. Et encore plus, si nous envisageons une corrélation entre le chien peint par Boix —au milieu de la vaste scène, seul protagoniste du grand paysage— et le conte *Le chien qui a vu Dieu* de Dino Buzatti, auteur qui, sans même l'imaginer s'est révélé être —aux côtés de nombreux autres exemples littéraires et de nombreux objets iconiques historiques— une pièce clef de la configuration de certaines œuvres de cette série. Le rapport de la littérature universelle dans la —tout aussi universelle— peinture de Boix est, ici, proposée et pour confirmer l'essence de sa peinture, j'aimerais souscrire aux remarques que Boix développa dans

un article sur l'essence de la littérature que, du début à la fin, nous pourrions appliquer à l'essence de sa plastique : « Je crois que ce qui nuit à n'importe quelle production artistique est le manque de mesure : la saturation ou le déficit de certains éléments indispensables. (...) L'excès a pour résultat l'affectation, la



perception que le produit final est excessivement manipulé ; la carence conduit au provisoire, à la négligence, au sentiment de se trouver face à une œuvre immature, peu élaborée, ou réalisée sans l'adresse nécessaire. La modération est, de ce fait, un facteur fondamental »²¹. Modération et réflexion sont plus que

présentes dans l'œuvre de Boix. J'emploie à dessein le terme de « réflexion » car je considère que, non seulement, Boix peint mais aussi qu'il pense. Il pense et il façonne, sur une toile ou avec un modèle, l'image, fruit de sa réflexion matérialisant plastiquement une idée. Et, en poursuivant la digression, quand, finalement, il peint, ou plus que peindre, il repeint —ou il peint à nouveau, ou recommence à peindre sur ce qu'autrefois il a peint— ; plus que sculpter, il resculpte —ou remodèle à nouveau y compris, ou surtout, à partir son œuvre passée.

Dans la partie finale de l'exposition — bien que cela pourrait être le préambule, si nous nous référons à la double datation de cette création— du fin fond du voyage dans le temps, émerge une œuvre subdivisée en trois parties : *Dogma*, *Teorema* et *Metafísica*.

Dogma et *Teorema* sont les deux œuvres revisitées, qui peuvent avoir une double date de création, et ce sont elles qui encadrent, une de chaque côté, comme les volets d'un triptyque, la méditation *Metafísica*. *Dogma* est la reproduction rigoureuse, à la manière académique de la table de l'Immaculée Conception que nous avons citée au début de cet essai. C'est ainsi que la première date nous ramène au XVII^e siècle et à un peintre anonyme (de *l'entourage Joanesque*), et la seconde correspond à 2014 et à l'intervention plastique de Boix sur la planche et où il concrétise la lecture critique sur le dogme de la virginité de Marie. « Tomás Llorens décèle dans son œuvre une tentative pour élaborer, à partir de son vécu, des modèles que l'on peut emplir de sens religieux, mais avec une religiosité dans la ligne de l'Ancien Testament, à l'instar des mystiques médiévaux, pensant la religion à partir de prémisses à caractère critique » (20 bis), rappelle Todolí

en se référant à l'avis du critique, historien de l'art et ex-directeur de musées tels que l'IVAM ou le Musée National Reina Sofía, Tomás Llorens, au sujet de l'une des caractéristiques de l'œuvre initiale de Boix, et il ajoute, ensuite, à titre personnel, sur l'œuvre postérieure : « et si par hasard, il recourt à des éléments religieux, ce sera d'un point de vue totalement critique ». Pensée et réfléchie, c'est une « pensée critique » que réalise Boix par son intervention plastique sur le ventre de la vierge du XVII^e : ce sont des questions et des questionnements. Plus que sceptique, éclectique. Au-delà de son utilisation comme matériel à critiquer, il utilise comme prétexte la bulle dogmatique *Ineffabilis Deus* par laquelle le pape Pie IX, le 8 décembre 1854, proclama « l'inexplicable et incontestable virginité de la Vierge Marie » dans le but de proposer ce débat au spectateur, 160 ans plus tard, pour que –pour le moins- il s'interroge sur le pourquoi de la composition et le pourquoi des proclamations péremptoires d'autrefois et de maintenant. De l'autre côté de *Dogma*, concrétisant la symétrie boixienne autour de *Metafísica*, le visiteur trouvera *Teorema* : la proposition qui affirme une vérité démontrable, la proposition qui peut être démontrée de manière logique à partir d'un axiome ou d'autres théorèmes qui ont déjà été démontrés. C'est peut-être pour cela que, pour la création de *Teorema*, Boix utilise une toile qu'il avait déjà peinte à l'huile en 1965, *L'estigmatitzada*, et découpe –au sens littéral du terme, avec des ciseaux- l'énigmatique figure centrale qu'il collera sur une nouvelle toile de lin. La truculence poétique de la première « stigmatisée » retravaillée trente-quatre ans plus tard, se transforme et s'actualise pour offrir une nouvelle interrogation, à qui

la regarde, sur la vie et la mort, sur le temps qui passe, sur le sens de l'existence. Entre *Dogma* et *Teorema*, qui l'encadrent pour former un triptyque inséparable, se trouve la dernière création de Boix pour l'exposition : *Metafísica*. On ne peut, ici, faire mention d'une double datation car, sur cette toile, toute la peinture est nouvelle en dépit du fait que –pour la variable esthétique- la composition ne peut éviter la référence à son corrélat du diptyque *Retransmissió Televisiva del Miracle*, peint par Boix en 1970 : un titre plein d'ironie pour une œuvre qui représente la manipulation télévisée de la réalité de l'époque. *Metafísica* crée ainsi un lieu intérieur où la perspective et la profondeur de l'espace signalent deux portes latérales menant à deux mondes ou réalités différentes, même si –pour la variable philosophique- l'œuvre s'entremêle à certains des concepts qui ont le plus concerné et interpellé l'artiste plasticien : l'être, l'existence, l'essence, l'espace, le temps, ... et les aspects de la réalité inaccessibles à l'investigation scientifique. Ce caractère transcendantal de l'œuvre de Boix est reflétée par l'ex-président du Conseil Valencien de la Culture et critique d'art Vicente Aguilera Cerní dans un essai contemporain des déjà citées *L'estigmatitzada* et *Retransmissió Televisiva del miracle* : « C'est pour cela que l'on peut affirmer que l'art de Boix opère à des niveaux transcendants. Et s'il parvient à ces niveaux de transcendance en nous présentant l'historicité des valeurs, leur médiation axiologique sera nécessairement une opération critique, un rejet du cliché et du conformisme »²² dépeint-ici- de la manière *la plus claire* –ou la plus obscure- avec l'ironie qu'il a toujours privilégiée : dans ce cas précis en insérant dans le tableau –bien que traduite en latin,

pour bien insister- un des aphorismes de Joan Fuster sur la philosophie : L'art de prendre la vache par les couilles »²³.

Ainsi, comme nous l'avons déjà souligné, la nouvelle série *La nau* de Manuel Boix offre une plasticité très concrète et un caractère artistique qui voyage et dérive entre les objets iconiques historiques, le savoir (la somme de plus de 500 ans de connaissances qu'abrite l'Université de Valencia), la dénonciation, la pensée, la mémoire et le souvenir (d'importance vitale pour Boix lui-même comme celui qui le renvoie à son propre travail antérieur). En fin de compte « se souvenir c'est comme recommencer à voir, entretenir une vision, la retenir. L'oubli équivaut à une forme ou à une autre d'obscurité. (...) Nous nous agrippons à cette petite clarté qu'est la mémoire. Je suis moi dans la mesure où je me souviens de l'être : que je me souviens que je le suis »²⁴ écrit Fuster dans le dernier livre d'essais qu'il a publié, *Sagitari*. Et la citation de Fuster pour conclure n'est pas un hasard, tout comme sa présence tout au long de cet article. Ce n'est pas un hasard, non plus, si l'artiste de l'Alcúdia a toujours l'œuvre de l'écrivain de Sueca sur sa table de chevet. En effet, l'amitié et l'admiration étaient réciproques : « (les) deux artistes préférés de Fuster : Andreu Alfaro et Manuel Boix »²⁵. Fuster a écrit et prophétisé *sur* Boix et *pour* accompagner l'œuvre de Boix et le peintre et sculpteur a peint et sculpté le visage de l'écrivain en même temps qu'il concrétisa plastiquement ce que ses propos avaient offerts à la réflexion. Et ce n'est pas fortuit que soit mises en parallèle la vaste, variée, foisonnante et profonde œuvre d'érudition de l'un avec la non moins vaste, variée, foisonnante et profonde œuvre plastique de l'autre.

1. Joan Fuster: "Manuel Boix, peintre" en *Tres assaigs sobre Manuel Boix*. Ed. País Valencià, Sueca, 1981, p 44 - 45.

2. Pour en savoir plus sur les séries plastiques de Boix, le lecteur peut approfondir ses recherches dans des catalogues exhaustifs *Boix, Heras, Armengol*, IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, València, 1995 (ISBN: 84-482-0887-0); *M. Boix: el gest, la mirada*, Fundació Bancaixa, València, 2003 (ISBN: 84-8471-059-9); y *Manuel Boix. Obra gràfica i impresa*, Generalitat Valenciana, 2006 (ISBN: 84-482-4443-5).

3. Xavier Serra: "Manuel Boix, peintre" en *Biografies parcials. Els 70 al País Valencià*, Edition Afers, Catarroja, 2009, p 199.

4. Enric Pla i Ballester: "Actividades del Servicio de Investigación Prehistórica (1961-1965)" en *Archivo de Prehistoria Levantina, XI*, Diputació de València, 1966, p 7 - 8; y "El museu arqueològic Els Évols, de l'Alcúdia" en *L'Alcúdia en festes*, Ajuntament de l'Alcúdia, L'Alcúdia, 1982, p 71 - 72; José Vicente Navarro Rubio: "Candelabro de bronce de Els Ebols" en *Saguntum. Papeles del laboratorio de arqueología de Valencia. 16*, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1982, p 177.

5. Martí Domínguez: "Manuel Boix. La llum d'un poble" en *Estudis d'art*. Fundació Bancaixa, València, 2013, p 165.

6. Lluís Bassat (idée), Soledad Gomis (direction) y Pepa Pérez (réalisation): "Manuel Boix - L'artista del detall" en *Col·lecció Bassat d'Art Contemporani*. RTVE. 2013.

7. V. Santa Cruz de Marcenado, marquis de: *Reflexiones militares*. LI. XIV, cap. XVIII, § 3.

8. José L. Cervera Torrejón: *Joan Baptista Basset. Vida i mort del líder maulet*. Tres i Quatre, SL, València, 2006, p 23.

9. Carmen Alfaro Giner: "La collecció d'entalles i camafeus" en *Els tresors de la Universitat de València*. Publicacions de l'Universitat de València - Patronat Cinc Segles, València, 1999, p 152.

10. Josep Palàcios: "Algunes dades per a situar la pintura de Manuel Boix" en *M. Boix: el gest, la mirada*. Fundació Bancaixa, València, 2003, p 96

11. Josep Bernat i Baldoví: *Obra Completa I*. Edition Afers - Imprimerie L. Palàcios, Catarroja - Sueca, 1997, p 83.

12. Arnold Hauser: *Sociologia del Arte I*. Edition Guadarrama, Madrid, 1975, p 42.

13. Michelle Vergniolle-Delalle: *Peinture et opposition sous le franquisme. La parole en silence*. Editions L'Harmattan, Paris, p 333. [Trad: Manuel Boix juega sabiamente con la oscuridad y el misterio].

14. Daniel Benito y Norberto Piqueras: "El arte de la descripción en la cultura barroca. Los Globos terrestre y celeste de Blaeu en la Universitat de València" en *Cel i Terra. L'art dels cartògrafs a la Universitat de València*. Service de conservation du Patrimoine - Université de València, València, 1996, p 11.

15. Virgili: *L'Eneida*. Llibre VI. Vers 298 i 299.

16. Asunción Alejos Morán: "Estampes i gravats" en *Els tresors de la Universitat de València*. Publicacions de l'Universitat de València - Patronat Cinc Segles, València, 1999, p 106.

17. Vicent J. Escartí: "Aproximacions a l'obra de Manuel Boix (1991-2003)" en *M. Boix: el gest, la mirada*. Fundació Bancaixa, València, 2003, p 178.

18. Anna Boix y Abel Guarinos: "Catalogació de Bibliofilia, Llibres il·lustrats, Il·lustracions per a diaris i revistes i Portades" en *Manuel Boix. Obra gràfica i impresa*, Generalitat Valenciana, 2006, p 169 a 248.

19. Seringue en metal et verre pour l'irrigation urétero-vésiculaire, flacon de sérum et comprimés de sulfométhoxypridacine provenant de la donation du Dr. Català Payá, conservés à l'Institut d'Histoire de la Médecine et de la Science López Piñero de l'Université de València.

20. Vicente Todolí: "Boix Heras Armengol" en *Boix, Heras, Armengol*, IVAM-Institut Valencià d'Art Modern, València, 1995, p 229.

20 bis. Idem, p 227.

21. Manuel Boix: "L'essència de la literatura". L'illa, Revista de lletres, número 57. Edicions Bromera, Alzira, 2011, p 3.

22. Vicente Aguilera Cerni: "Notes sobre Manuel Boix" en *Tres assaigs sobre Manuel Boix*. País Valencià, 1981, p 26 i 27.

23. Joan Fuster: *Indagacions i propostes*. Editions 62, Barcelona, 1981, p 301.

24. Joan Fuster: *Sagitari*. Edicions Bromera, Alzira, 1993, p 75.

25. Enric Balaguer: *Els colors de les paraules. Notes sobre Joan Fuster i la pintura*. Universitat de València, 2007, p 111.

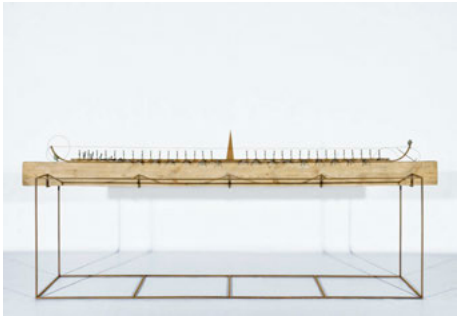
METAMORPHOSE ET SYMBIOSE DANS LES PAYSAGES DE MANUEL BOIX

Joan Llinares

La peinture de Manuel Boix nous pousse à parler non seulement de peinture mais aussi d'économie, d'idéologies, d'option nationale, de lutte des classes, de politique... et d'histoire. La proposition esthétique de Boix est inséparable de la proposition éthique subjacente.
Joan Fuster¹

J'ai fait la connaissance de Manuel Boix dans les années soixante-dix pour des raisons autant esthétiques qu'éthiques. Je suis allé lui demander sa collaboration à une campagne contre la centrale nucléaire de Cofrentes - qui était alors en construction - convaincus que dans de nombreuses occasions les pensées et les sentiments se transmettent mieux à travers la création artistique qu'à travers le texte, surtout quand il s'agit de récits techniques et touffus.

De cette collaboration est né *Cara i Creu*² une publication à la couverture idyllique vivement illustrée- le paradis - et une quatrième de couverture lugubre - le Pays cimetièr - ce que nous voulions être et ce que nous craignons - et craignons encore - de devenir. A l'intérieur mon récit, écrit conjointement avec Vincent Esteve, où j'expliquais l'absurdité d'avoir une roulette ruse atomique de 1000Mw se rafraîchissant dans les eaux de notre Xúquer, s'ençhâssait dans les couleurs et les formes du Boix exubérant dans l'art et combattant dans l'amour de son Pays. Le *Cara i Creu* fut un pro-



jet collectif que Boix voulut partager avec d'autres bons artistes de la Ribera comme Adrià Pina, Joan Verdú et Enric Solbes, déjà disparu et dont *Cara i Creu* fut le premier travail graphique à être publié. Les mois qui ont suivi l'édition nous avons présenté la publication dans les villages et les villes animant des débats où l'on parlait autant du texte que du contexte visuel et plastique. Le récit et l'illustration se renforçaient mutuellement créant un tout inséparable, comme a été la trajectoire de l'œuvre vaste de Boix. Art, contenu et engagement comme revendication de la fonction sociale de l'artiste.

A la suite de *Cara i Creu* arriverait peu de temps après la lithographie sériée *La Casa Verda*³, reproduite en tant qu'affiche à de nombreuses occasions et devenue le symbole de la maison commune de l'irréductible écologisme valencien. Et la vie continua et nous avons eu de nouveau des rencontres sporadiques, dans son atelier de la rue Sant Pere de l'Alcudia quand il préparait les planches de *Tirant lo Blanc*⁴; dans la mythique librairie Xúquer, de Vincent Silvestre, rouverte après la «*pantanada*» (inondation provoquée par la rupture du barrage de Tous) en 1982, avec la présentation du merveilleux conte illustré *El par-dalet sabut i el rei descregut*⁵, de Josep Palomero

et la dédicace qu'il me fit : «Pour qu'en regardant l'intérieur de la boule transparente du vieux, nous y voyions le monde - qui est dans celui-ci et que nous devons savoir transmettre comme s'il s'agissait d'un gène intransférable. Gener/83»; et quelques années après à l'IVAM, lors de son exposition conjointe avec Heras et Armengol; à Barcelone, au MNCA- Musée National d'art de Catalogne, en janvier 2004 à l'occasion de l'exposition consacrée à Fortuny précisément le jour de sa clôture. Et des années plus tard, pour la réédition du *Cantovicorum lubilo*, un *livre-disque* très beau et délicat, illustré par Boix avec les voix del OVI-Orféo Valencià Infantil et la musique de son directeur Josep Lluís Valldecabres.

De nouveau à L'Alcudia en jouissant de l'exposition rétrospective de son œuvre graphique et imprimée⁶ une exposition qui a mis en évidence l'empreinte pérenne de Boix dans la construction de l'image visuelle du mouvement culturel et social valencianiste, avec une partie de l'exposition sous la spectaculaire coupole de la Maison de la Culture, *La Coupole de la Rivera* également peinte par Boix comme allégorie à la peinture unie à la mère Terre. Et presque en même temps et dans le même endroit, à la commémoration du premier anniversaire de la mort de mon cher professeur Josep Lluís Bausset dont Boix réalisa l'allégorie de son 100 anniversaire.

Et il y a très peu de temps au Centre Culturel Bancaixa à propos de l'exposition collective *Estudis d'Art*, avec comme commissaires Martí Domínguez et Jesús Ciscar, une fusion de la photographie de Ciscar, l'essai de Domínguez avec l'œuvre choisie d'auteurs valenciens contemporains parmi lesquels bien entendu on trouvait Boix.

Maintenant j'ai eu le privilège de voir naître une partie de son œuvre récente, d'assister à l'accouchement conceptuel et matériel de ses dernières créations, de débattre, réfléchir et contraster pendant de nombreuses heures partagées avec M. Boix et Abel Guarinos, heures qui s'écoulèrent très vite, en parlant de tout, du passé et présent de l'art, d'expositions mythiques, du désordre de nos musées; des grands, auteurs, Sorolla, Picasso, Miró..., de ce qui arrive chez nous et au dehors, de la perplexité face à la réalité; du temps qui passe et de ceux qui nous quittèrent; de la condition humaine, de politique, de littérature, cinéma, sciences...

De ces rencontres dans l'atelier rue Santa Bárbara vient ce qui suit.

GÉNÉRATION SPONTANÉE

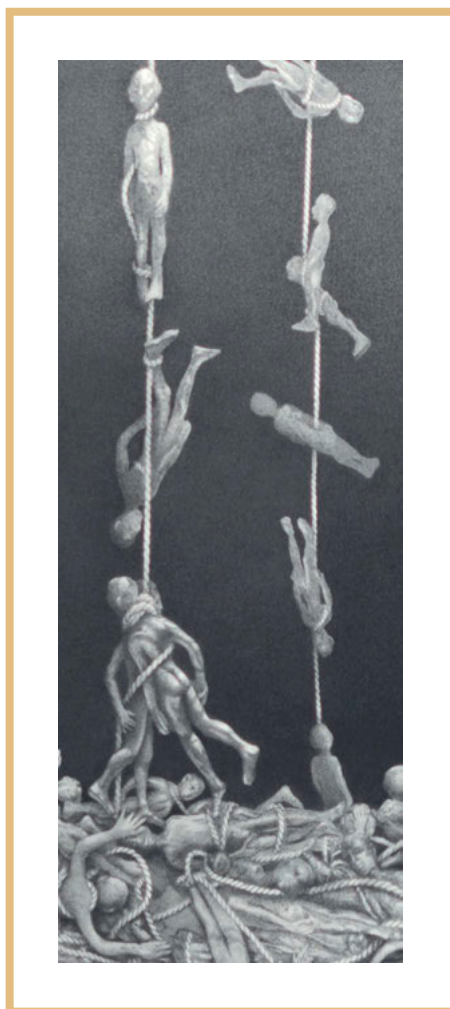
La première œuvre que je trouvai dès mon entrée dans l'atelier de Boix fut le grand diptyque des vers à soie qui était déjà presque terminé. La totalité de la surface de la toile l'occupaient des centaines d'humbles chenilles laborieuses, infatigables et concentrées, se délectant et dévorant sans cesse les feuilles de mûrier.

L'œuvre peinte par Boix dans toutes les tonalités du blanc et noir, sans une autre couleur qui ne fût pas celle sortant de la barre de fusain, transcende la représentation picturale pour nous plonger dans une atmosphère imaginaire et onirique. La sensation la plus immédiate que je ressentis m'a renvoyé à l'expression *malbrauxienne* de l'art comme interprétation de la nature, comme reflet de ce que la personne peut voir et à la fois voir expression de l'esprit et de ce

que ressent l'artiste, la représentation de ce que l'homme ne peut pas voir, ainsi que l'a expliqué Malraux lui-même dans son œuvre autobiographique *La tête d'obsidienne*⁷. Dans un sens, j'ai également compris qu'à l'intérieur de la toile, entrelacés avec les vers à soie de Boix étaient également sous-jacents nos plus lointains souvenirs, le sens du passage du temps et des premières sensations du procès mutant de la vie perçues dans notre enfance lorsque chaque printemps nous ouvrons rapidement la boîte en carton trouée, gardée pendant le long hiver en espérant qu'avec les premiers brouillards printaniers ces minuscules points noirs commencent à bouger, moment où démarrait le travail frénétique de les nourrir en nous disputant les premières feuilles poussées sur les mûriers de la cour des écoles et celles qui bordaient les canaux d'irrigation. Nous pencher une fois et une fois encore sur la boîte pour voir grandir les vers à soie, scruter tous leurs mouvements, mesurer leur capacité dévoratrice, monter aux arbres pour arracher leurs feuilles et offrir le vital aliment, nous changeait en auteurs enfantins d'une œuvre maîtresse de la nature où la verte et fibreuse feuille végétale deviendrait un fil suave et subtil en soie grâce à des êtres insignifiants, d'abord points, ensuite chenilles et finalement papillons, qui nous inculqueraient les premières notions du passage du temps, de notre lien avec la nature, de sa capacité transformatrice, de la fragilité des indépendances, de la fugacité du beau, du rapport à la terre, à notre petit pays, celui qui jadis vécut de la soie et continue de s'en souvenir à travers les enfants qui à la sortie de l'école s'échappent à la campagne ramasser les feuilles de mûriers.

LAMPEDUSA

L'art est également le moyen d'émouvoir le plus grand nombre de personnes, nous disait Albert Camus⁸ en faisant référence au rôle de l'écrivain et en définissant une règle universelle qu'il rendait extensible à tous les créateurs sans distinction qu'ils



soient intellectuels ou travailleurs comme il aimait le répéter. Il disait d'eux que la tâche de créer de l'art n'était pas exempte de devoirs difficiles, parmi lesquels celui de ne pas se mettre au service de ceux qui font l'Histoire mais de ceux qui en souffrent. S'il n'en est pas ainsi l'art devient un plaisir solitaire privé de son essence

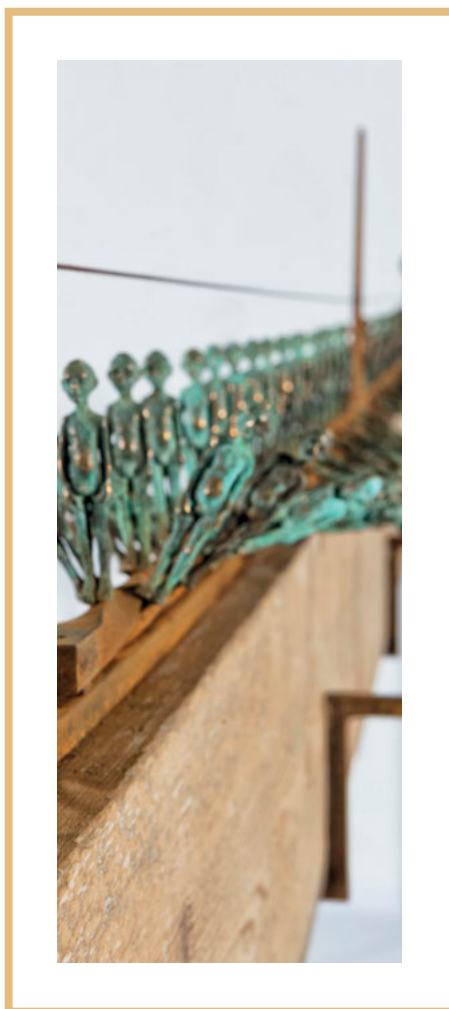
et se réduit à un jeu destiné à satisfaire les puissants ou remplir des conventionalismes et des modes qui l'aligneront avec eux. Et pourtant, le pouvoir de l'artiste est énorme car le silence d'un être inconnu, abandonné aux humiliations n'importe où au monde, peut résonner devant tous si l'artiste au milieu des privilèges que lui confère sa liberté le fait résonner avec les moyens de l'art.

Lampedusa, une minuscule petite île de la Méditerranée, est maintenant une grande toile symbolique de Boix, vision saisissante représentant des rangées successives de figures humaines qui attrapées par des cordes se précipitent vers les abîmes marins où gisent entassés beaucoup d'autres qui arrivèrent avant et où la verticalité du tableau nous situe également nous aussi. Les figures créées par Boix tels des spectres noirs en mouvement, comme extraits d'une *descente ténébriste*, comme s'il s'agissait d'un José Ribera imaginaire, avec la seule couleur paille des cordes qui les retiennent dans leur chute vers les profondeurs, nous situent devant un sacrifice contemporain de milliers d'êtres humains qui essayent de sauver leur vie en atteignant les côtes européennes dans leur fuite désespérée de la faim, la misère et les guerres, héritage ou conséquence du modèle colonial et économique imposé pendant des siècles par les sociétés opulentes qui les méprisent maintenant et refusent de les accueillir. Ces figures attrapées, saupoudrées de lumière zénithale vers l'obscurité abyssale nous fait ressentir l'absence cruelle d'empathie et de compassion envers un système qui a construit toute sa supériorité sur sa capacité à ignorer et banaliser le malheur quand ceux qui en souffrent sont *les autres* tel que l'écrit Hannah Arendt quand elle se référait à la perversité de la condition

humaine qui assume comme *normal* que des milliers ou des millions de personnes meurent parce que les lois de l'ordre établi en disposent ainsi⁹. En quoi se différencient les branlantes patères pleines à craquer d'émigrants désespérés qui se lancent à la Méditerranée à la recherche de leur *Lampedusa* ou des côtes andalouses navigant vers leur mort certaine, des trains de bétail qui conduisaient entassés, vers une mort certaine juifs, gitans ou résistants vers les camps d'extermination? Il est vrai que les uns furent poussés vers la mort par les baïonnettes d'une machine à tuer à l'efficacité industrielle mais, que sont d'autre les famines induites par la cupidité néocoloniale?, celle qui épuise les ressources des pays martyrisés d'où sont déplacés par la force des millions d'êtres malheureux. La différence est dans la perception consolidée sur les causes de la terreur. Les premiers, après avoir enfreint d'inimaginables maux, perdirent leur guerre, les autres la gagnent chaque jour. *Les Lampedusa* sont tellement nombreuses qu'elles se présentent à nos yeux comme un fait inévitable, dont le citoyen impassible croit que ce n'est pas son affaire et ne veut pas y penser... L'inaction crée conscience de *normalisation* et le refus d'y penser conduit à l'obéissance, à la domination de la médiocre quotidienneté. Nous sommes face au même substrat qu'il y a soixante-dix ans rendit possible la barbarie. Mais heureusement, contre tant de perversité nombreux sont aussi ceux qui pensent, réfléchissent et crient pour que l'on entende des cris contre la *normalité*, ce sont les cris que nous pouvons *entendre* en contemplant le grand tableau créé par Boix, expression d'un art à contre-courant qui ne se conforme pas ni n'obéit, bien au contraire, il se prononce, dénonce et s'oppose à la banalisation du mal.

CHARON

Le voyage comme métaphore vers le paradis ou vers les enfers a été présent dans l'histoire de l'art depuis la mythologie antique. En premier elle fut réelle, la barque solaire construite par Kheops et consacrée au dieu Ra comme symbo-



le du cycle vital de la vie et bateau de pérégrination pour le voyage au monde des morts. Ensuite ce sera Charon et sa barque, peints, gravés et sculptés à de nombreuses occasions. Gustave Doré, Lucas Giordano, Joachim Patinir... sont parmi les nombreux qui reproduisirent la lagune Styx et le fleuve Achéron, ri-

ves opposées, la vie et la mort, le corps et l'âme, le mal et la vertu, le châtement et la récompense...

Avec cette pièce Boix soutient sa création sculpturale - *La serp, el riu, Els equilibristes, El vent, la terra* dans *La Cúpula de la Ribera* - le dessin dans l'espace à travers le fer, le bronze, le câble et le bois en construisant maintenant une imaginaire embarcation homérique qui sillonne l'espace et le temps, remplie de petits corps disciplinés, inertes, soumis face à leur destin, en un équilibre inquiétant. L'œuvre ne nous parle pas de la mythologie au contraire elle l'utilise en la transformant en un présent véhément, vivant, déchirant. Avec la nef de Boix nous ne voyageons pas vers l'*Enéide* de Virgile ni vers la *Divine Comédie* de Dante mais vers le monde actuel, vers la réalité de nos jours, pour nous affronter, voir, sentir les nombreuses âmes qui s'enfuient de leurs enfers particuliers errant et se traînant dans les rives de notre Mare Nostrum à la recherche de ces barques pilotées par les modernes *charons* auxquels, suppliants, ils demandent de les conduire vers un chimérique Eden. Boix, au lieu de réitérer le vieux, maigre et coléreux Charon, construit une stylisée et imaginaire nef solaire remplie d'être perdus sans autre horizon que celui de sillonner l'agonie d'un univers ébranlé, l'espace vide et la mer scabreuse de la grande toile verticale *Lampedusa* avec laquelle se fond et se fournit dans la profonde scène du sacrifice des corps suspendus, représentant la vie et la mort, le drame polyphonique des âmes les plus malheureuses de la planète dans leur *descente* au fond abyssal. La coûteuse *obole* avec laquelle ils ont payé le voyage aux charons d'aujourd'hui ne leur a pas servi à atteindre le paradis et le bonheur, seulement l'obscurité et l'oubli.

CARIBDIS

Aussi dans la même mer où se trouve la Lampédouse, mais près du détroit où la Sicile tente d'embrasser la Calabre, Homère situa le passage dans lequel Ulysse et son vaisseau sont sur le point d'être avalés par les tourbillons géants qui Charybde, fille de Poséidon et de Gaïa, provoque trois fois par jour en avalant l'eau de la mer afin d'y attirer et d'engloutir les malheureux vaisseaux qui y passent. Cherchant à fuir ce danger, les marins viraient vers la rive opposée, sans savoir que là les y attendait Scylla, fille de Phorcys et Hécate, une belle nymphe qui, par dépit du dieu de la mer Glaucos, fut elle aussi transformée en monstre, conservant son corps de femme mais avec six longs cous serpentins qui partaient de sa taille munis d'horribles têtes avec trois rangées de dents acérées, capables de piéger et de dévorer les équipages des vaisseaux qui s'y approchaient fuyant les rages cycloniques que Charybde provoquait sur le rivage opposé.

De nos jours encore, ce grand dilemme persiste dans le monde. Entre Charybde et Scylla, sans autre alternative que le mal ou le mal, sous toutes ses formes. C'est ce que Manuel Boix exprime à travers cette sculpture récente en fer, bronze, bois, cordes et terre cuite. Cette pièce défiante, à la verticalité totémique, née entre *Caront* et *Lampedusa* émerge de la mythologie classique pour nous transmettre ses significations métaphoriques dans le présent. Le poisson ailé avec des membres de femme, en suspension dans l'air et survolant un maillage d'or, avec ses mâchoires voraces dévorant les humains qui tentent d'atteindre le nouveau monde, sans que la présence entre leurs mains du passeport-ovale satisfait leur

permette d'entrer dans la terre promise, représenté à cette occasion par un double du vieil empire espagnol. Des êtres attrapés entre les mâchoires de Charybde alors que ce qu'ils s'attendaient à trouver était une vie supportable. Des siècles de malheur qui les emprisonnent encore entre les structures métalliques verticales et les mailles tendues qui un jour firent part d'anciens métiers et qui aujourd'hui ressemblent à des ancres les entraînant vers le néant ; des argiles passées, frictionnées, déformées et marquées par l'histoire.

Peut-être les Ulysses d'aujourd'hui naviguent-ils dans les barges bondées



et délabrées qui arrivent sur nos côtes et dans celles qui font naufrage, semant les fonds marins de corps qui n'ont pas eu la chance de recevoir la bénédiction de Tanit, la déesse punique qui, dans le détroit de Messine, protégea le héros de l'Odyssée lui permettant d'atteindre sa bien-aimée Ithaque et à laquelle Boix a dédié le magnifique tableau *Allégorie de l'archéologie*, montrant une délicate allégorie de cette science qui fouille dans les entrailles de la terre, qui observe et tient dans sa main gauche, à la manière d'*Hamlet*, la tête de la déesse.

Boix a créé avec *Caribdis* une œuvre symbolique représentative des désastres du naufrage tragique moderne caractérisé par les famines qui tuent d'un côté de la mer et par le traitement inhumain infligé à ceux qui, les fuyant, se dirigent vers la rive opposée. Et au milieu une mer qui, comme Scylla fit avec le vaisseau d'Ulysse, dévore une partie de l'équipage qui tente désespérément de la traverser. La transformation laborieuse et magistrale des divers matériaux qui composent cette création artistique, fondus avec cri social qu'elle représente, sont construites sur l'expérience personnelle de l'artiste lui-même, son voyage en Sicile, parcourant les côtes qui ont inspiré l'histoire mythologique ; la rencontre avec la *Cosmographia de Claude Ptolémée*¹⁰ conservée à l'Université de Valence et l'impression du contact direct avec les cartes et les miniatures exquis de Nicolaus Germanus, ont sans doute laissé leur empreinte sur cette fusion du mythe avec la création actuelle.

Boix est un créateur qui, venant de la sculpture, a transité vers la peinture et revient maintenant à la sculpture sans abandonner la peinture, dans un long voyage créatif qui, a son Ithaque physique dans le paysage, les gens et les animaux qui peuplent sa bien-aimée Ribera. Qu'est sinon ce Charybde dont la partie poisson prend les formes parfaites de notre particulière *tanche*¹¹ du Xuquer ?

LE CAMÉE DE GIUSEPPE CORTE

Je découvris grâce à Boix l'œuvre de Dino Buzzai quand il me prêta son compendium poétique et littéraire intitulé *Seixanta contes*¹². Cet écrivain italien apparenté à Moravia, Pavese et Vittorini et frère de Cortazar et Borges, déploie son imagi-

naire en unissant l'homme à la nature, à son échec à dominer ce qu'il ne contrôle pas, à l'asphyxiante atmosphère sociale de la grande ville et la lutte pour la vie dans un monde hostile. Et il le fait dans une prose tellement minutieusement descriptive que dans certains cas le texte acquiert la texture d'un tableau, un camée ou une photographie. Maintenant à partir de l'influence d'un des contes *buzzatiens* les plus métaphysiques, Boix transforme un récit de littérature pure en un poème visuel au trait aussi minutieux et descriptif de l'angoisse du protagoniste que ne l'écrit Buzzati lui-même. Une fois de plus Boix se retrouve avec la lit-



térature et en symbiose créative avec elle il nous transmet tout ce qu'il ressent à travers des formes, des images détaillées transférant des profondes émotions et des sensations de la pensée visuelle. Buzzati parle dans le récit intitulé *Siete Plantas*, d'un homme normal et confiant nommé *Giuseppe Corte* et de ce qui lui arrive lorsqu'il est hospitalisé dans une clinique imaginaire, de comment il est traité comme une marionnette par ceux qui l'entourent dans le processus inévitable vers la mort et comment *Corte* est incapable de comprendre l'imparable avancée de sa fin bien que tout ce qu'il voit et l'enveloppe rend évident le passa-

ge des étapes successives-- les supposés sept étages de la structure imaginaire de la clinique -- d'une vie qui chemine irrésistiblement vers son extinction. L'œuvre, triptyque de grand format mais avec une nette influence des précieux camées de la collection de l'Université de Valence, reproduit la métaphore de son dernier acte, situant dans sa partie centrale le visage souffrant et angoissé d'un homme, jeune encore qui apparaît flanqué par les deux pièces latérales du triptyque qui représentent des arbres au ramage enchevêtré, enveloppés dans une atmosphère graduellement obscurcie et qui récrée la dernière image extérieure qu'aura le protagoniste peu avant la descente complète des persiennes sur la route de leur crépuscule particulier. L'expression d'effroi de qui ne comprend pas tout à fait qu'il va mourir, que la fin est arrivée matérialisée par la défiguration d'une partie des factions du visage, enveloppé dans son linceul de porcelaine blanche; l'expression de l'angoisse intérieure reflétée dans les yeux face à la pente, l'engrenage silencieux du temps, la perception que la vie passe sans concevoir qu'il n'y a pas de retour en arrière, que de chaque étape franchie, il ne reste que les souvenirs, et que jamais nous ne nous préoccupons ni n'agissons comme si nous étions dans cette dernière station, ni même pas que nous y sommes déjà arrivés; l'indifférence de ceux qui nous entourent étrangers à l'angoisse que produit sur tout *Giuseppe Corte* le phénomène de la mort malgré que chacun d'entre eux, que nous tous, nous sommes destinés à passer par la même fin. Et peu sont ceux qui s'arrêtent à y penser... parce que l'on continuera de croire par instinct et contre toute logique que la mort c'est quelque chose qui n'arrive qu'*aux autres*.

IL NEIGE EN COLOMBIE

« En Colombie il ne neige pas » m'a dit Boix face au grand diptyque, encore en cours de réalisation, « mais de là sort également beaucoup de neige » lui ai-je répondu. Paysage inquiétant, avec la même norme technique du graphite des autres œuvres récentes, utilisation absolue du fusain sur une grande toile blanche sans d'autre couleur que l'austère et à la fois polychromie qui passe du blanc absolu de la *neige* au troublant obscur de l'abîme avec un figure nucléaire et vacillante qui plonge son regard dans la noirceur du ravin. Paysage de scènes opposées et contradictoires, la blancheur de l'espoir contre le triomphe de l'obscurité. La bénédiction et la malédiction. L'être humain à la recherche du bonheur, du soulagement de ses maux, la guérison de la maladie du corps et de l'âme, le simple plaisir ou l'expansion créative de son esprit dans le libre exercice de sa détermination et individualité, confronté à l'obscurantiste pouvoir contrôleur, à l'obsession de régler, diriger et pénétrer dans les comportements et les désirs humains les plus intimes.

Le monde des substances psychotropes a toujours existé. Depuis la plus lointaine antiquité il a fait partie de la vie des hommes, individuelle et sociale¹³. La magie, la médecine, la religion, la pharmacie, l'alimentation ou les coutumes se sont aidés de substances naturelles ou manufacturées qui consommées convenablement ont aidé à guérir, à supporter la vie, à dépasser la fatigue, à créer des états d'âme, à atteindre des moments satisfaisants, à ouvrir l'esprit, développer l'imagination, provoquer l'inspiration... Le traitement prohibitionniste et répressif de la consommation de substances psychotropes a rompu la tradition séculaire. Il a répondu

aux politiques de contrôle de l'individualité relativement récentes disposées à répéter l'échec de la *prohibition* des années vingt aux USA. Peut-être parce que de ce naufrage surgirent les bases des empires mafieux qui parcourent aujourd'hui souterrainement le système économique et politique au niveau planétaire avec la capacité de décider et exécuter les desseins les plus pervers. Les moyens que les Etats destinent au soutien du système policier, judiciaire et y compris militaire pour la prétendue répression sont aussi coûteux qu'inefficaces. Il vaudrait mieux les destiner à améliorer les administrations et les services publics essentiels.

Si on le faisait ainsi, nombreux drames et carences sociales trouveraient remède en rendant plus heureux le citoyen.

Abandon et désolation d'un être social confronté à l'absurde, représenté dans cette grande toile par un chien qui incarne entre rochers et précipices le symbole du vide effroyable. Métaphore et réalité. Œuvre allégorique sur l'impact désastreux du prohibitionnisme et la répression face à l'éducation et au contrôle légal dans le respect de la liberté et de l'autodétermination de l'être humain.

MÉTAPHYSIQUE

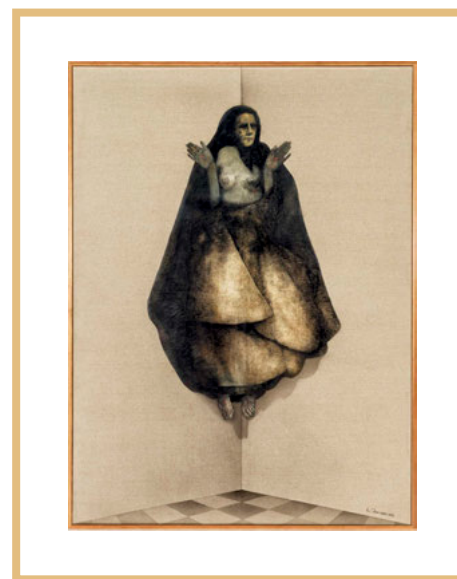
Tout artiste renferme une partie des grands artistes antérieurs. Chaque courant intellectuel s'est construit sur les antérieurs dans une permanente dialectique entre les réaffirmer ou les réformer. Relecture permanente du passé pour la construction de la réalité présente, et parfois, à de nombreuses occasions, également la destruction. Chez l'artiste cette symbiose n'est pas pacifique mais elle est vécue dans un permanent conflit, belligérance de concepts et formes, de l'ordre

des *uns avec ou contre* celui des autres, et de cette confrontation naît et se développe la nouvelle création, celle qui convient à chaque artiste uniquement. Avant la photographie et la facilité pour voyager et connaître au-delà de son terroir, l'effet était limité, lent et inégal. Et exception faite de l'avant et l'après 1789, à partir du XIX siècle tout se précipite. C'est la thèse que soutient Malraux dans la construction théorique de son *Musée Imaginaire* comme état mental qui fut d'abord un livre dans *La voix du silence*¹⁴ pour devenir par la suite temporairement une réalité tangible à travers la grande exposition de la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence dont on vient de célébrer le 50 anniversaire, où il recréa un univers de 4000 ans d'art avec les œuvres les plus représentatives de toutes les époques depuis la Vénus sumérienne à Picasso. Œuvres qu'il confronta, associa, compara et mit en relation, détachant spécialement les observations sur les cinq siècles - du IXe au XVIe - quand les artistes européens luttèrent pour vaincre les limites des deux dimensions jusqu'à ce que, avec Léonard de Vinci, fut obtenue la représentation de la matière, la profondeur, l'illusion que l'espace vit à l'intérieur du tableau.

La composition de Boix *Metafisica* m'apporte tous ces souvenirs, lectures et expériences passées sur la superposition des écoles, de l'art, de la religion. Sans les Vénus et les Madones, les idoles et *pantocrátors*, les martyrs, les crucifixions et les descentes de croix... que serait l'histoire de l'art?, des courants et des styles; de la recherche du domaine de l'espace, de l'équilibre et de la distribution; de la lumière et la pénombre, de la corporéité des objets sur des surfaces planes. De l'importance de la perspective dans l'art comme dans la vie. Des apparences et de la réalité. De l'imagination

comme machine à créer et de l'hyperréalisme comme expérimentation des rêves.

Dans *Teorema*, une pièce intégrée dans l'ensemble *Metafisica*, est condensé le cinéma de Pasolini et de Bergman avec les allégories des instincts humains et inhumains pleines de messages introspectifs et corrosifs. Et dans *Teorema* j'ai vu également un morceau de nécromancie goyescque, ses songes et ses visions. Et en face, cohabitant dans le *Teorema* des passions, l'*Immaculée* du dix-septième valencien, qui un jour trouva avec ses allégories célestes dans une église recevant les prières



des gens du village et maintenant occupe une place dans ce temple imaginaire qu'a dressé Boix parmi arcs et lignes de perspective de la Renaissance, entre le baroque- cette image du petit Jésus dans le cube du confessionnal - et le classicisme de la figure d'un demi-dieu hellénistique qui embrassant une toile préside l'espace scénique. Si la métaphysique philosophique aborde les fondements de la structure de la réalité, le sens et la finalité ultime de tout être, dans la *Metafisica* de Boix s'enchâssent symbiotiquement les époques, les structures et la finalité de l'art.

BASSET: LE JAUNE DE L'OR SUR LE FRONT.
LE REGARD DE JOAN BAPTISTE BASSET.

Comme le disait Fuster dans la citation qui sert s'en-tête à ce texte, la peinture de Boix nous pousse entre autres choses à parler de l'Histoire, de cette Histoire où rares fois les vainqueurs ont consenti que l'on garde les images des vaincus. Depuis l'antiquité la défaite supposait également obscurcissement de n'importe quelle trace sculptée, peinte ou gravée de ceux qui auraient osé tenir tête aux vainqueurs. Dans les anciennes croyances la persistance de l'image supposait la survie de l'esprit de l'être représenté, le symbole de sa continuité et permanence; les détruire a fait partie des processus d'anéantissement des peuples vaincus. Les signes d'identité du peuple valencien, ses lois et ses institutions propres, même sa langue n'ont pas échappé cette pratique destructrice comme c'est arrivé après la Guerre de Succession. Avec sa tâche méticuleuse d'archéologue imaginaire, Boix enquête sur les formes

de l'époque et comme dessinateur, graveur et peintre des désirs tout au long de son œuvre vaste il a donné visage et regard à beaucoup de nos personnages historiques ainsi qu'aux mythes de notre grande littérature. Avec le tableau sur Basset, Boix peint de nouveau l'Histoire en récupérant le protagoniste d'un passé ignoré par l'histoire officielle jusqu'à ces derniers temps. Avec l'antécédent d'un dessin à l'encre de chine¹⁵ commémoratif du 300e anniversaire de la Bataille d'Almansa, l'œuvre sur toile exalte le souvenir et l'image de ce général né dans la plaine valencienne, fidèle mili-

taire de Charles II et de son fils Charles III de Habsbourg et qui fut l'artisan de l'organisation militaire contre l'invasion des Bourbons.

Manuel Boix a reproduit au fusain et à l'huile une imaginaire apparence du général Joan Baptiste Basset, en représentant dans un premier plan son geste altier de même que son uniforme, son visage mélancolique regardant de côté comme celui qui nous observe en soutenant notre regard tandis qu'il s'éloigne avec une attitude inébranlable. Ce visage, flanqué par des éléments allégoriques comme la mer, le cheval et la grande



conque marine, le jaune comme seule couleur, nous pousse à nous demander si nous ne sommes pas en présence d'un exemple de l'inversion du processus de l'effacement de l'Histoire du Pays Valencien exécuté par le peintre comme il l'avait fait en 1980 avec la série, consacrée à la Guerra de las Germanias. Reconstruction de notre histoire par la peinture. Le personnage et son pays à l'arrivée de Basset aux côtes de sa terre valencienne par Denia - la mer-; la formation de l'armée de résistants qui allaient parcourir champs et villes - le cheval -; les formes particulières de com-

munique des unités en ordre de bataille - la conquête - ; le contexte d'une lutte internationale du côté des Habsbourgs - le jaune seul élément chromatique de du tableau - la défaite, le sang, les vies tronquées et les campagnes saccagées, les villes incendiées et l'autogouvernement détruit de même que ses lois jusqu'à en arriver à l'interdiction de sa propre langue. Après le désastre d'Almansa, un 25 avril 1707, le geste et le regard ne pouvaient dégager que de la tristesse.

Si en 2007 on a commémoré le 300e anniversaire, ce 2014 on commémorera le dernier haut-fait du Général Basset, l'organisation de la défense de Barcelone contre l'assaut des troupes des Bourbons. De nouveau contre le même ennemi et en défense de la même cause. Cette année cela fera une autre fois 300 ans de la résistance à l'absolutisme des Bourbons et de la revendication des droits et les institutions de l'autogouvernement des territoires qui formèrent l'ancienne Couronne d'Aragon. Après la chute de Barcelone, Basset refusa d'aller

en exil en Autriche, où il aurait conservé rang et privilèges de général. Il préféra finir ses jours entre les murs de l'Alcazar de Ségovie transformé en prison pour les ennemis du roi Bourbon.

Le regard de Basset peint par Boix aurait bien pu être l'expression exemplaire de dignité dirigée vers son peuple en même temps que de mépris à l'égard du vil usurpateur. Mais regardons bien le visage du général, il s'en dégage également la mélancolique sérénité de celui qui croit que le jour arrivera où les droits enlevés seront récupérés et exercés dans toute leur splendeur.

EPILOGUE

Au-delà de la production variée et immense de Manuel Boix, dans ces grandes œuvres de maturité que je découvre maintenant on sent comment résonnent avec force les échos du fructueux dialogue de l'auteur avec les écrivains, les poètes, les artistes et les philosophes, autant avec ses contemporains qu'avec ceux de tous les temps.

Du fond de ces toiles presque monochromes et des objets qui les entourent émerge un paysage presque imaginaire qui intègre les quatre engagements fondamentaux de Boix: l'humain, le social, le spirituel et le discours plastique. Symbiose propre et très personnelle de l'art naturel, l'art métaphysique et l'art responsable sur lesquels s'est cimentée et transformée la structure origininaire de l'œuvre *boixiane* dont les traits, les corps et les visages construisent une scène qui nous incite à partager la réflexion sur l'essence des choses, le devenir et le futur du monde malheureux vu comme un nef -- peut-être celle de Charon -- dans laquelle nous voyageons tous. En contemplant l'œuvre de Boix nous redécouvrons, émus le plaisir de regarder et à la fois le besoin de penser.

1. *Tres assaigs sobre Manuel Boix* Vicente Aguilera Cerni, Joan Fuster, Josep Palacios, Diputacion de València, 1981; *Manuel Boix: le geste, le regard*. Fondation Bancaja, València 2003

2. *Cara i Creu*, Joan Llinares et Vicente Esteve avec des illustrations de Manuel Boix, Adrià Pina, Joan Verdú et Enric Solbes. Edité par la Coordination Antinucléaire d'Alzira, 1980.

3. *la Casa Verda*, M. Boix, quadrichromie en offset sur papier stuqué, 100 exemplaires la 1^e édition Imp. Piera, Alzira, 1983.

4. *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell illustré par M. Boix avec 48 caufortes et 8 illustrations imprimées, 4 volumes, Edicions a la Tercera Branca, L'Alcudia - Sueca 1979 - 1979- 1986

5. *El pardalet i el rei descregut*, Josep Palomero avec des illustrations de M. Boix, Diputacion de València 1982.

6. L'exposition *Manuel Boix: Obra gràfica i impresa* a été présentée en 2006 au Centro del Carmen- Musée des Beaux-Arts de València et a voyagé à plusieurs centres d'art de villes espagnoles et étrangères: 2007 Lonja d'Alicante; 2008 Mainzer Rathaus-Foyer, Mayence (Allemagne); en 2009 au Couvent des Minimes de Perpignan (France); 2010 au MUCBE-Musée de la Culture Benicarló- Castellón; et en 2012 à la Maison de la Culture de l'Alcudia.

7. *La tête d'obsidienne*, André Malraux, Editions Gallimard, 1974, Paris. Une des rares œuvres de la littérature contemporaine qui par sa finesse et intensité nous a aidés à comprendre l'Art.

8. *Discours de Suède*, 10 décembre 1957. Bibliothèque Camus Alianza Editorial SA, Madrid, 2010

9. Pendant que j'écrivais ce texte, quatorze personnes mouraient à Ceuta dans leur tentative d'arriver à la nage aux quais du port. Tout est arrivé devant un déploiement de centaines de policiers avec toute sorte de moyens pour avoir pu l'empêcher. Face à un tel drame humain, le chef de l'opération n'a pas eu le moindre scrupule à déclarer qu'ils étaient là pour faire respecter les lois.

10. La cosmographie de Claude Ptolémée est une œuvre essentielle de la cartographie du XV^e siècle, traduite du grec en latin par Jacobo Angelo avec les cartes et les lettres initiales peintes par le miniaturiste Nicolaus Germanus entre 1460 et 1470. Il est conservé à l'Université de Valence qui en fit l'acquisition suite au processus de désamortissement, provenant du Monastère de San Miguel de los Reyes dont la bibliothèque le conservait par don de Ferdinand d'Aragon, Duc de Calabre.

11. La tanche —*Tinca tinca* de la famille des Cypridae— est un poisson d'eau douce commun qui habite les rivières et les zones humides valenciennes.

12. *Seixanta contes*, Dino Buzzati, traduction de Joaquim Gestí. Editions de 1984, Barcelona 2009

13. À recommander la lecture de *Historia de las drogas* de Antonio Escotado, 3 volumes. Alianza editorial, Madrid, 1989.

14. *Les voix du silence*, d'André Malraux. Editions La galerie de la Pléiade. Paris 1952

15. «*Basset, general de l'exercit Maulet. València 1654-Presó de Segovia 1726*». M. Boix, dessin à l'encre de chine pour une sérigraphie éditée par *Acció Cultural del País Valencià*. 2006.

DE VERS À SOIE ET AUTRES CREATURES ERRANTES

Urbà Lozano

La clef tourne dans le cylindre de la serrure. Le peintre ouvre la porte du studio. Il entre. Derrière se faufilent trois personnes de façon apparemment furtive. Pourtant, il ne doit rien craindre: ce sont des familiers de la maison. Ou, tout au plus, des personnes de confiance. Des collaborateurs nécessaires, nous pourrions le dire plus loin.

À l'intérieur, le premier endroit qu'ils occupent révèle de la simplicité. Une simplicité intangible, comme n'importe quelle perception subjective, mais qui, sans aucun doute, exempte le lieu du mysticisme bâtard que l'imaginaire collectif suppose dans le refuge de l'artiste. Bien que facile à franchir, à droite, un pilier agit comme une borne: il sépare l'entrée du centre des opérations. L'habitable, une salle rectangulaire peinte en blanc, a l'aspect d'un commerce recyclé. C'est sans doute cela qui lui confère une apparence de quotidienneté. Ou il se peut que ce soit l'ordre des objets, qui répond à une fonctionnalité indubitable. Au centre, à peu près, il y a une table longue, avec ses quatre cotés libres. Sur elle se réfugient crayons, règles, tubes de peinture à l'huile, bouteilles avec de liquides divers, quelques outils pour faire les mélanges pertinents... Très près, sur une autre table poussée contre le mur, il y a des pots pleins de pinceaux, des châssis avec de la toile encore vierge et d'autres objets. La somme de ce que nous trouvons sur les deux supports forme l'impedimenta auquel on devrait s'attendre

dans une mallette de peintre. Or, l'espace, cet espace concret, est conçu pour la création sédentaire. La présence d'une étagère avec des matériaux d'étude et de réflexion le confirme: livres, manuels et mélanges qui voient s'interrompre la monotonie par la présence d'anges qui semblent former une bande, malgré la diversité de tailles, styles et matériaux. Bien que ce qui attire le plus l'attention ce soit un tableau que l'on devine appuyé contre le mur le plus éloigné, couvert d'un tissu grossier. Enigmatique comme tout ce que l'on nous cache de manière partielle.

Les visiteurs n'ont pas eu le temps d'observer complètement la zone, quand ils sont invités à changer d'endroit. Laisant de côté ce qui semble être les entrailles, ils pénètrent dans le bâtiment pour traverser une cuisine rudimentaire. Ils arrivent à une nef spacieuse au toit de tôle ondulée, identique à tant d'autres magasins de conditionnement de fruits construits au siècle dernier. A gauche, comme un appendice il y a une construction postérieure. C'est une espèce de baraque intérieure, avec du carrelage à quelques mètres. Bien que l'ajout brise la régularité, l'espace est diaphane, ce qui permet que le regard de l'auteur puisse se centrer sur la partie la plus éloignée. Les moules en plâtre des Borgia s'emparent de l'espace. Ensuite, il distingue çà et là la présence de restes des autres séries sculpturales. De mémoire, mais l'auteur connaît l'œuvre de l'artiste et il n'hésite pas à identifier un fer forgé de *El joc de pilota* et une réplique de la tête de *Sant Jordi* qui est exposée à Banyeres de Mariola. Dispersées tout autour, les pierres d'un moulin à huile démonté et d'autres machins qu'il n'arrive pas à identifier.

- Pour l'instant j'ai sorti ceux-ci, après, si vous le voulez, je vous en montrerai d'autres.

Le rêve partiel dans lequel est tombé l'auteur l'a empêché de percevoir la présence d'une paire de tableaux beaucoup plus proches que les objets auxquels il avait prêté attention. Son regard s'échappe vers la droite. Deux tableaux de grand format forment un diptyque horizontal, à la manière d'un livre ouvert. Les grivoiseries qui y figurent, cependant, ne sont pas des lettres: les toiles sont remplies de lombrics qui couvrent à saturation la surface. Seulement au milieu de l'ensemble, occupant une partie de la marge géométrique et équidistant des bords qui fixent la hauteur, un vide cubique prétend avaler quelques petites bêtes qui s'enfuient



du point de fuite. C'est le seul morceau de la toile qu'ils ne remplissent pas. Depuis la perspective de celui qui regarde, il donne l'impression que le réceptacle rompt la maxime du bio-dimensionnel.

Bien qu'il ait l'intuition de la conclusion, l'auteur ne peut pas éviter de s'approcher pour le vérifier. C'est évident, la surface est lisse, et l'effet de volume, conséquence de l'application de la technique. Pendant qu'il réalise toutes ces opérations, il écoute ce que disent les autres présents, comme si c'était une litanie étrangère.

- J'ai toujours utilisé le noir comme couleur. Dans ce cas je l'ai résolu avec des grisailles estompées jusqu'au noir.

Absorbé, il fait quelques pas en arrière pour changer la perspective, tandis qu'il ferme les yeux à moitié. Il entrevoit que les vers se transforment, au moins en apparence. Maintenant ce sont des mégots de cigarette. Ou mieux, des cigarettes entières en voie de combustion, Il devine le blanc cassé du papier et le mégot, les gris irréguliers de la cendre... Mais on ne voit aucune braise. Cela aurait été un sacrilège, un complément inutile qui aurait taché l'impeccable gamme des différents obscurs. Subitement, l'ensemble bouge comme un magma qui prétendrait marcher sur des sentiers ignorés. L'auteur a peur et opte pour ouvrir les yeux. Le tableau redevient clair, limpide. Il est de nouveau pur.

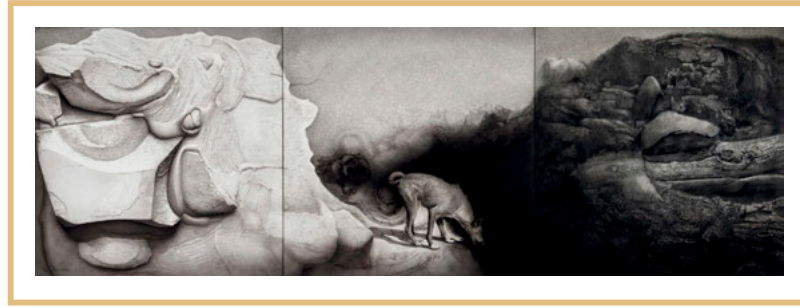
- Oui, toutes les pièces sont monochromes.

- C'est élégant - commente un autre.

L'auteur regarde vers un autre côté. Il est surpris de constater que le tableau d'en face continue la thématique. Sur celui-ci, les vers n'occupent que la partie supérieure comme s'ils s'étaient enfuis du reste. Une feuille de mûrier est l'appât qui les a poussés à se déplacer. Au contraire, la majorité des lombrics alléchés a franchi la frontière; a dépassé les limites de la composition jusqu'à atteindre le néant, pour céder le vedettariat à un fond de mural qui devait avoir un rôle subsidiaire avant la diaspora.

-Maintenant je vous en montrerai un autre.

Ils retournent sur leur pas et reviennent à la petite salle. Le peintre se dirige vers la toile appuyée sur le mur et écarte le tissu qui le couvre. Et, ce faisant, l'auteur jette un coup d'oeil nonchalant à la table. A moitié suspendue parmi les outils de l'artiste; il découvre ce qui semble être la maquette ou l'esquisse d'une



sculpture. Deux mains se dressent verticalement sur un dessin représentant, vraisemblablement, un socle. Sur la partie frontale, on peut lire l'inscription *Marca a l'aigua* (filigrane). En levant les yeux, il s'aperçoit alors que la peinture est découverte. On reconnaît des silhouettes qui recréent les miniatures en bronze sur lesquelles travaille l'artiste depuis longtemps. De figure elles sont devenues motif pictural, et à la fois, elles ont grandi. Le sol du tableau est plein, comme si les reproductions humaines, gisantes, tissaient un tapis macabre. Plus haut, d'autres, unies avec des cordes, pendent défaillantes. Elles semblent s'abandonner au libre arbitre que le destin aura à bien de leur laisser. Je ne sais si elles vont vers le haut ou vers le bas, si elles sont suspendues ou si elles glissent... Si elles sont ou ne sont pas, nous pourrions même le penser.

-Lampedusa.

Le titre est révélateur. En plus il explique l'obscurité des visages et du reste des parties nues. Lampedusa comme point d'arrivée «Lampedusa comme *stazione termini*» pense l'auteur, conduit par le contexte italianisant. Lampedusa comme point final devrait être la nuance pour qui connaît l'histoire la plus récente.

-Je me suis toujours intéressé davantage à la question esthétique qu'à la signification des tableaux. En réalité les arts plastiques ne sont pas strictement visuels, mais presque.

L'intervention du peintre semble contredire le raisonnement précédent. Il se peut que ce qu'il dit soit exact. Mais il est indéniable que les moyens visuels ont, pour le moins, une force évocatrice. L'auteur s'en inquiète parce qu'il commence à être conscient qu'il aurait besoin de quelque chose de plus que la remémoration. Il commence alors à digérer la difficulté de la commande qu'il a acceptée de manière un peu inconsciente. Le texte que l'on exige de lui doit avoir un sens. Il imagine la difficulté de transférer les pulsions sensorielles à l'écriture. Compliqué. Allez savoir si ce n'est pas impossible. Il divague encore davantage et pense à la solitude de la musique - simple délectation auditive - dans la symbolique éthérée et souvent inutile des codes visuels, imposée dans la substantialité de la littérature.

-Charon

La voix dans son dos le fait se retourner. Sur la table placée contre le mur est la maquette d'une sculpture. Auparavant elle avait été couverte, autrement elle ne serait pas passée inaperçue. Le squelette provisoire reproduit la lugubre barque du personnage mythologique. Les figures métalliques, de nouveau en trois dimensions, occupent la partie inférieure. Tout d'abord l'auteur pense à une procession. Ensuite il se rend compte que le passage du cortège est aussi chaotique. Il fait une association d'idées extravagantes et fixe leur nouveau statut «les équilibristes de toujours

transformés en pénitents errants», il se surprend lui-même. Quoiqu'il en soit, et même si maintenant ils déambulent dans un espace circonscrit, ils continuent aussi désorientés que dans le tableau. Non en vain ils ont été envoyés aux galères, dans le ventre infect d'une nef atroce. Vers et pénitents. Toujours inséparables, toujours en commandite... La tête de l'auteur est sur le point de s'évader par d'autres sentiers glissants, lorsqu'il est invité à changer de lieu.

- Revenons au magasin.

Comme par enchantement, la toile des vers a disparu. Ou bien est-elle seulement cachée par celle que l'on nous montre maintenant? Quelqu'un a devancé le groupe et a rendu visible le triptyque. Blanc sur la partie gauche, occupé par les craies caractéristiques du peintre, obscur sur la partie droite, carbonée par l'effet d'un tison qui s'estompe vers l'extrémité. Au milieu un *xarnego* valencien scrute la bouche d'une caverne, tandis qu'il attrape au vol une bruine de flocons de neige. L'auteur le reconnaît: c'est Tronc, un chien perdu que l'artiste a peu à peu fait sien... Et maintenant aussi comme motif pictural. C'est l'intégration définitive, perdurable dans le temps. Le chien réel a trouvé un abri, le chien recréé, il se peut qu'il trouve en pénétrant dans le gouffre scabreux qui s'ouvre devant lui.

- *Il neige en Colombie.*

Surprenant, le nom du tableau. L'auteur, au contraire se sent attiré par la fi-

gure de l'animal. Il se risque à intervenir, pour la première fois.

- Qui aurait pu dire, au pauvre chien, qu'il serait immortalisé.

Rien de technique. Rien de compromettant. Il craint d'ouvrir la bouche. Parmi les présents, il est celui qui s'y connaît le moins. Il en est conscient. L'intervention atteint le but qu'il désirait: ceux qui connaissent le référent sourient et en conviennent. Cela ne le tranquillise qu'à moitié parce que sa tête suit son idée. Maintenant un chien. Et les flocons de neige dans un lieu qui leur est étranger. Un parage exotique où la neige est, par contre, étrangère. Une foule de cogitations remplissent son cerveau. Lombrics rampants, anciens équilibristes qui chancelent jusqu'à paraître des pénitents errants; flocons de neige immaculée en éternelle suspension ...il imagine les raffinés vers à soie changés en ordinaires lombrics qui, attachés à un hameçon n'ont d'autre mission que de servir d'appât. Quand le crochet se redresse pour s'unir au support, il trouve que la ligne devient aussi plébéienne jusqu'à se changer en une ficelle où les corps qui s'y enfilent sont les pénitents sans défense. Il commence à entrevoir que Lampedusa était leur destination. Cependant, ils se sont trompés de timonier; ils ont choisi un Charon qui, réfractaire à l'indulgence, a exigé de solder leur ancienne compte. Il ne servait à rien d'errer pendant cent ans pour pouvoir commencer le viatique gratuitement. Pour cette tâche ils ont dû mettre en gage les biens et la vie. Ils ont dû jeter les dés dans un seul coup de jeu de fortune improbable. Aucun parmi eux ne porterait la pièce de monnaie sous la langue, quand il en aurait le plus besoin; le batelier avait réuni les pièces dans sa propre besace et ensuite, atteignant le po-

int le plus algide, avait laissés les hommes à la dérive. Lampedusa était devenue une frontière impossible à franchir. La nef, sans contrôle, entraînée par les forces de la précarité, avait pris l'allure vagabonde des occupants occasionnels. En se voyant libérée du tyran qui la commandait, elle avait la prétention frivole et ancienne de rivaliser avec un célèbre bateau hollandais. L'autre partie de l'Atlantique est devenue la terre promise. Au contraire, le nouveau but avait plus d'une aventure que d'un havre protecteur. Quand il est arrivé aux côtes de La Colombie, les pénitents errants, terrorisés par les innombrables périls qu'ils devaient surmonter, sont devenus des flocons de neige qui, exténués et indolents, n'avaient trouvé d'autre option que de se laisser tomber sur le terrain le plus hostile qu'ils n'auraient pu imaginer.

L'auteur est troublé. Des idées saugrenues - plutôt des délires - lui ôtent l'entendement et l'empêchent de fixer un plan d'action défini pour le travail qui l'occupe. Il commence par chercher des appuis concrets. Il commence par établir ce qu'il ne doit pas faire; le bon chemin est trouvé, souvent, par l'élimination. Il évitera les clichés. Métamorphose - et tous les synonymes et dérivés - c'est la première autocensure.

- J'espère que la visite vous aura servi à quelque chose. Vous avez encore tout le mois d'octobre pour travailler sur les textes. Mais avant que vous ne partiez nous pourrions prendre un café.

L'auteur se sent soulagé. Il a encore plus d'un mois pour pouvoir mettre sur pied le texte. Il ignore encore si sa routine temporelle se compliquera comme jamais. Il ignore encore qu'on allait lui voler tout le mois d'octobre.

Et plus encore, une partie des suivants.

LE CRÉDIT DE LA RÉALITÉ

Juli Peretó

Universitat de València et Institut d'Estudis Catalans

Je marchais sur la 23e rue de la ville de New York et je croyais que l'asphalte finirait par me coller aux chaussures. Au loin j'ai deviné le sourire aimable du défunt Enric Solbes. Pour être sûr que je ne me perdrais pas, le paternel Manuel Boix avait fait qu'Enric vienne à ma rencontre. Bien que nous nous connaissions déjà - nous étions un peu plus que de simples connaissances - je n'avais jamais imaginé que lors de cette suffoquante journée d'août commencerait une conversation qui, avec quelques interruptions, dure toujours. Le cerveau artistique de Boix est analytique, persistant, avancé, curieux et provocateur. Toujours avec une tartine de pain à l'ail à côté, les questionnements se succédaient, sans frontières, sans pause. Les recommandations culturelles sur la ville, spécialement celles de petit format et à demi cachées, se combinaient avec des réflexions sur le monde, ses anges et ses démons. Les références littéraires, cinématographiques et même à l'occasion picturales, saupoudraient la discussion plus scientifique et académique. Je voulais m'informer sur l'âme et le corps. Lui était un artiste consolidé, consacré et moi un boursier postdoctoral dans un institut de biologie moléculaire de la côte Est. Sans m'y attendre, la conversation commencée à Manhattan me rapprochait d'une personne qui montrait plus de curiosité que de nombreux scientifiques que je connaissais. Maintenant, beaucoup d'années après, je suis devant

une feuille blanche pour répondre à une commande très - trop - aimable que me fait l'Université de Valence à l'occasion d'une exposition de ses œuvres dans le bâtiment historique de La Nau. Je me demande si en plus des responsables de l'exposition, quelqu'un lira ce texte. Probablement quelqu'un qui voudra satisfaire une curiosité morbide de voir ce que peut dire un scientifique amateur d'art d'un artiste plasticien amateur de science. En premier, il faut dire que je ne m'y connais pas en art, que j'aime l'art de Boix dans toutes ses variantes - n'est-ce pas Tchekhov qui disait qu'il n'y a que deux catégories d'art; celle que tu aimes et celle que tu n'aimes pas? - et que, dans l'actualité, nous sommes un peu plus que de simples connaissances. Avec ça j'ai déjà dit tout ce que je voulais dire.

Boix est en vérité un peintre de la vérité. Pour un observateur extérieur comme je le suis - ou je ne le suis pas autant, depuis le début de cette lointaine conversation - la technique picturale de Boix, le dessin, le trait, semblent infaillibles, proches d'une perfection photographique. Les chichiteux soutiennent que ce n'est pas de l'art et lui ôtent tout mérite. Moi je suis étonné par la délicatesse du regard et les textures et les tons ajoutés à des yeux mi-clos et des lèvres entr'ouvertes, la fente de la planche, ou la coupure ou la brûlure du tissu, la morsure d'un vers, l'ongle friable, la fissure de la peinture desséchée ou l'épais coup de pinceau tombé - apparemment - par inattention. Boix me plaît et cela devrait suffire. Mais en plus son œuvre stimule ma pensée et m'émeut et c'est sublime; pour moi cela signifie que je suis devant une œuvre géniale. A la manière de Joan Fuster, Boix a opté presque toujours pour «communiquer la substance humaine» ce qui, com-



me le suggérait le penseur de Sueca, est impossible à travers l'abstraction pure.

Il ne serait pas nécessaire de justifier que tout ceci est une vision personnelle à l'état pur, d'abord introspective, du cerveau vers l'intérieur, ensuite projetée à l'extérieur, par la voix, l'écriture, les gestes ou le regard. Je fais ma propre interprétation de la pensée scientifique qui s'est infiltrée dans l'œuvre de Boix. En y réfléchissant bien, il y en a beaucoup de commandée ou - je suppose, d'inconsciente. Mon rôle n'est pas de faire l'inventaire, ce n'est pas mon propos, je n'ai ni la connaissance, ni l'information, ni les outils. Mais j'éprouve du désir et de l'illusion de me mettre devant quelques tableaux puisqu'on m'a offert le privilège de figurer sur ce catalogue. Ce sont des réflexions accumulées sur les Boix - seulement quelques-unes, il y en a beaucoup plus - qui me plaisent puisque comme le disait Fuster, celui-ci est le territoire le plus authentique de l'art. Je laisserai de côté l'esthétique, elle ne m'intéres-

se guère car je peux également froncer le nez devant la laideur et à Valence il est possible de s'entraîner tous les jours. Mais, surtout, parce que maintenant je ne connais aucun Boix laid.

BOIX ET LA SCIENCE

Jorge Wagensberg a réfléchi et écrit beaucoup sur les formes de connaissance. Je suis attiré par ses discussions sur la connaissance scientifique, l'art et la révélation et comment ils peuvent, ou non, interagir entre eux. L'objectivité et l'universalité de la science s'opposent à la subjectivité et l'individualité de l'œuvre d'art - pour ne pas le compliquer trop - laissons de côté pour le moment la connaissance révélée. Wagensberg propose que le savoir humain a besoin de l'infertilité de la connaissance. Il existe beaucoup d'exemples d'interaction entre science et art, mais je trouve extrêmement suggestif de proposer que la science peut comprendre sans avoir l'intuition alors que l'art peut avoir l'intuition sans comprendre. Les phénomènes quantiques sont hors de la portée de nos sens et on ne peut pas en avoir l'intuition mais ils peuvent être comprimés en équations mathématiques et devenir compréhensibles. Cependant l'artiste peut avoir l'intuition sans comprendre. Dans *La rébellion des formes* (Tusquets, 2004) Wagensberg explique les incroyables intuitions de Salvador Dali sur la géométrie fractale ou la quatrième dimension (les hyper cubes) longtemps avant que les mathématiciens n'en fassent la théorie. L'artiste peut également exprimer des idées scientifiques dans des contextes plastiques suggestifs. L'affiche de Dali pour le congrès de 1973 à Barcelone, de l'International Society for the study of the Origin of Life (ISSOL) à la de-

mande de Joan Oró, un de ses grands amis scientifique, est un magnifique exemple, comme l'est l'hommage à James Watson et Francis Crick, découvreurs de la double hélice du DNA, *Galacidalacidesoxiribonucleicacid*, ou la couverture d'un livre en hommage à Severo Ochoa, *Mensajeros polinucleotídicos de Ochoa*. Cet artiste prônait le «discrédit total du monde de la réalité», montrait un intérêt palmar pour la science qui imprégnait une partie de son œuvre. Je me demande si cette contradiction ne marque pas également la dérive mystique que prennent quelques-unes des thématiques traitées - comme par exemple la double hélice comme échelle de Jacob - qui me semblent à moi d'un intérêt plus que douteux.

Il est logique que Boix se soit intéressé à la science justement parce que «rien d'humain ne lui est étranger», parce que son cerveau ne cesse jamais de faire des investigations et cherche à être séduit par des concepts et des théories, par des observations et des connaissances. Mais à différence de Dali, la science chez Boix ne prend aucune route étrange, étrangère à sa prétention d'une compréhension sans complexes du monde. Pour lui la science et ses représentations ont un sens communicatif efficace sans extrapolations gratuites ni divagations spiritualistes. Il se trouve en plus que parmi ses interlocuteurs, ses amis ou connaissances il y a des scientifiques, et pour cela il a reçu une quantité innombrable de commandes d'affiches, illustrations et même sculptures de thématique scientifique à l'occasion d'une commémoration, un congrès, une publication. C'est dû au fait d'être un artiste tout terrain, qui circule avec aisance et habilité entre des techniques, des matériaux et des formats. Et d'avoir un esprit de collaboration, une générosité, hors normes.



C'est ainsi que depuis la décennie 80 il a travaillé beaucoup sur ce terroir, comme l'affiche commémorative du 25^e anniversaire des études universitaires en biologie à Valence (1992) avec la chouette-collage de disciplines scientifiques, les affiches des congrès de médecins et biologistes de langue catalane (14^e congrès à Palma de Majorque, 1992; 15^e congrès à Lleida, 1996) celle des Jocs Florals à Cavanilles (Valence 2005) récréation florale d'un portrait du botaniste illustré à la *Giuseppe Arcimboldo* ou les illustrations, petites et complètes, des colonnes *Avec science* de Marti Dominguez dans le supplément culturel de la *Vanguardia* (2005-2007) un des nombreux résultats vibrants de l'interaction fructueuse entre Boix et Dominguez. Celle que je préfère est le Darwin couronné d'épines, une image impressionnante qui représente la tumultueuse relation de quelques croyants avec la théorie de l'évolution comprimée en une petite vignette. La revue *Mètode* pionnière chez nous de la

recherche active de la fécondation croisée entre la science et l'art, de la main de Marti Dominguez lui-même, a recueilli des œuvres remarquables de Boix, telle que la superbe couverture du numéro consacré au vieillissement (2004).

Du versant sculptural de Boix avec des connexions scientifiques je me dois de faire deux références obligées. La première est la sculpture du jardin central du Campus de l'Université Burjassot-Paterna de l'Université de Valence, *El fet químic* (1995), qui commémore le centenaire des études universitaires de chimie. D'une hauteur de presque 12 mètres, la sculpture en fer représente une structure minérale, rigide, tétraèdres alignés qui se dressent abritant en leur sein des sphères de couleurs qui prennent des formes et des positions réminiscentes de quelque chose de vivant. Sortant de l'eau on dirait que l'auteur a voulu matérialiser une métaphore géante sur l'origine de la vie. J'ignore si tout cela se rapproche des intentions et des pensées de l'artiste, mais la force évocatrice de l'art a son esprit; le cerveau observateur est libre d'interpréter, jouir et, même, amplifier l'idée originelle. En paraphrasant Wagensberg, un cerveau créateur et un dégustateur ferment le cycle de l'acte artistique.

La deuxième pièce est la médaille Oparin qu'ISSOL a offert au scientifique planétaire James Kasting (Penn State University) pendant le 15^e congrès célébré à Florence (2008). Ici je dois faire une confession personnelle et une déclaration publique de reconnaissance. En tant que secrétaire de cette société scientifique il m'incombait obtenir la médaille, sans avoir autre chose qu'une photographie de mauvaise qualité qui avait été attribuée deux ans auparavant et fabriquée, je crois, par un artisan de Bul-

garié. Boix avait fait un portrait d'Oparin pour une colonne de Marti Dominguez, c'est un excellent sculpteur et un ami qui pouvait me tirer d'affaire. Le résultat fut, aux yeux de beaucoup des scientifiques présents à Florence, un merveilleux portrait en relief du biochimiste ruse qui a commencé les études scientifiques sur l'origine de la vie quatre-vingt-dix ans en arrière. Et pour moi un soulagement aux dimensions cosmiques grâce à Boix.

UN LIEU DANS LA RIBERA DEL XÚQUER

Le lieu et le moment ont du pouvoir. Le paysage peut avoir de l'influence sur l'esprit artistique et également sur le scientifique. Je pense à Down House et Charles Darwin à l'époque victorienne: sans ce foyer familial changé en centre d'études, éloigné mais pas trop, de la grande ville et ses académiciens phagocytaires, l'œuvre de Darwin ne serait la même ni en étendue ni en intensité. Boix habite L'Alcudia et fit une parenthèse newyorkaise. Presque toute sa biographie artistique s'est déroulée en la Ribera - on ne peut pas omettre la remarquable collaboration avec Josep Palacios de Sueca - et son œuvre et les techniques employées ne peuvent pas être séparées de ces lieux. Mais de la même manière que les textes de Darwin sont porteurs d'idées universelles - et c'est la moelle de la science, vérités provisoirement valables pour beaucoup de mentalités étrangères à l'œuvre concrète - la peinture et la sculpture de Boix recèlent des vérités générales formées de fragments de réalité passées par le tamis de son style impossible à confondre, y compris dans les œuvres qui à première vue sont les plus locales.

Boix a exercé son métier de peintre ou sculpteur valencien - très engagé - au

cours de mondes et siècles, depuis l'obscurité de la dictature franquiste aux époques d'espoir éphémère de la démocratie, jusqu'à la désertification actuelle du pays et, espérons que le peintre ait encore beaucoup de ressources. L'exposition qui accompagne ce catalogue est une preuve tangible de la bonne santé de l'artiste. Il a créé les visages de personnages mythiques comme Tirant et Carmesina ou en a récréé d'historiques, comme la famille Borgia. Il a également imaginé les expressions et les émotions de personnages historiques sans iconographie. Je choisis ici seulement deux exemples : la douleur injustifiée sur le visage de Vicent Peris et le regard de Basset sans un présage de la frustration brutale. Mais l'humanité concrète représentée est aussi universelle et le décapité social pourrait être saharien ou amérindien. Pour cette exposition l'artiste a choisi des objets liés à l'Université de Valence, morceaux de son patrimoine séculaire, témoins d'histoires petites ou grandes, et les a recombinaées avec des souvenirs propres - comme sont les contes de Dino Buzzati - avec du vécu, des inspirations pour produire des tableaux complets et contondants, de ceux qui frappent les neurones. Comme preuve de ce que je veux dire, nous avons *Lampedusa*, un tableau au titre inquiétant: d'un côté la dernière scène de la tragédie humaine de ceux qui ne demandent que dignité et pain, et d'un autre, l'évocation de l'auteur de *Il Gattopardo*, avec une consigne perverse disant que quelque chose doit changer pour que tout continue pareil.

C'est dans ce sens que je ne vois pas en Boix un artiste local et non plus un peintre de terroir. Ce que je vois c'est un notaire de la réalité humaine. Et un homologue plastique de l'*homenot* (grand homme) de Sueca, qui, sans franchir le

seuil de chez lui, repensait toute la planète. Je le réitère, Boix est intéressé par tout ce qui est humain. Cette caractéristique de quelques œuvres de Boix est remarquable car, en principe, il n'avait aucun besoin d'exprimer des idées universelles, il n'était pas obligé de se montrer aussi sincère et transparent. Il s'est imposé tout cela avec une grande discipline, un travail aux dimensions titanesques et une solide technique portée par l'histoire qu'il a dû vivre et la biographie qu'il s'est construite. C'est ce qui arrive quand un artiste a la liberté de faire les choses à son goût et manière et Boix a trouvé dans son environnement de L'Alcudia le lieu pour arriver à ses fins. En science l'universalité est obligatoire; ce que communique un esprit scientifique concret, individuel, doit être accepté par beaucoup d'esprits scientifiques de personnes de culture et idéologie différentes. En général il arrive tout le contraire en art, l'œuvre est impossible à répéter, elle est individuelle, concrète et souhaitable, mais il n'est pas forcé qu'elle éveille des sensations similaires sur des esprits différents. Bien entendu, Boix est arrivé à compresser des fragments de la réalité sur une toile, sur le papier ou sur la matière sculpturale qui allument de décharges neuronales qui aident à comprendre cette réalité. C'est pourquoi, pour moi, plus qu'un grand artiste c'est un maître indéniable de l'utilité de l'art.



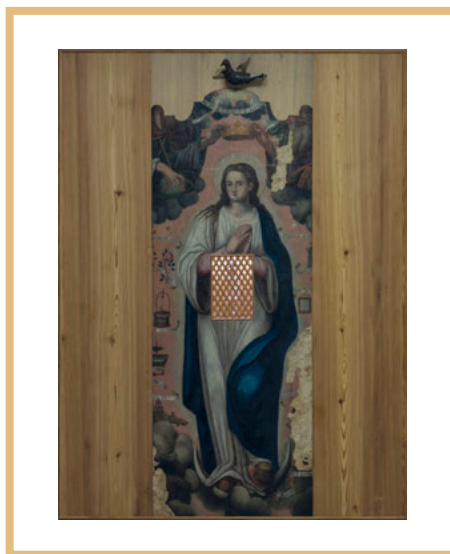
ÉPILOGUE FAISANT
OFFICE DE PORTAIL
D'ACCUEIL:
LES BORGIA, DE BOIX,
AVANT D'EMBARQUER
SUR LE NAVIRE

Abel Guarinos

L'Université de Valencia a pour origine l'Estudi General – ou groupement de différentes institutions d'études supérieures- qui décida, à la fin du XV^{ème} siècle, d'élever au rang d'université la ville de la puissante société de l'époque. En 1490, le Conseil Municipal de Valencia permit l'acquisition d'immeubles et de terrains en vue de l'installation de l'Estudi General. Le 30 avril 1499, les *jurats* rédigèrent les règlements prévoyant l'obtention du droit à délivrer des diplômes académiques. Et ce fut précisément un Valencien, Rodrigo de Borgia, le pape Alexandre VI, élu en août 1492, qui favorisa sa création par la bulle papale du 23 Janvier 1501, dans laquelle l'Estudi General de Valencia est élevé au rang d'université et l'archevêque de Valencia nommé chancelier chargé de décerner les titres de bachelier et de docteur au nom de l'autorité pontificale. Quelques années plus tôt, à Rome, ce fut le même « pape Alexandre Borgia qui réorganisa et dota de nouveaux locaux et de nouvelles ressources l'Université de La Sapienza de Rome, qui jusqu'alors ne disposait même pas de siège : le pape valencien fut, en effet, le vrai fondateur de l'université romaine, telle qu'on la connut durant la Renaissance »¹ et il fut -aussi- l'éminent et nécessaire facilitateur

du projet valencien. Ce fait, à lui seul, suffit à justifier le pourquoi de la présence des *boixiennes* sculptures *borgiennes* – parmi lesquelles, bien entendu, se trouve celle de ce second Pape Borgia- faisant office de portail d'accueil de l'exposition des nouvelles œuvres de Manuel Boix.

La réalisation en bronze des sculptures *Les Borgia, valenciens universels*, est le fruit d'un exemplaire travail interdisciplinaire de Boix, toujours concerné par les diverses possibilités des arts plastiques. Les plâtres originaux de ces sculptures sont présentés dans le cloître de l'édifice



de la Nau et sur le parvis du Centre d'Art Contemporain À cent mètres du centre du monde en même temps que l'exposition de Manuel Boix. *La nau, el viatge del temps* a un double objectif : celui de rappeler au visiteur les liens d'Alexandre VI avec l'Université de Valencia et celui d'attirer l'attention du passant se promenant du côté de l'université valencienne ou devant le centre d'art à Perpignan et qui, se retrouvant face à face avec ces sculptures, soit incité à entrer pour voir l'exposition : « Les mythiques Borgia de Valencia sont venus pour voir les récents travaux

de Boix. Toi aussi, entre ! » ce pourrait être un bon slogan. En revanche, en ce qui concerne la date de création des cinq sculptures et la tournure esthétique de l'installation, elles s'écartent du cadre plastique et des contenus de la nouvelle série boixienne, mais elles constituent une magnifique occasion pour que Valencia et Perpignan – les deux premières villes où est présentée cette exposition- apprécient une variante sculpturale de l'artiste de l'Alcúdia. La réalisation de ces cinq sculptures grandeur nature, leur exécution en bronze et leur érection sur la place des Escuelas Pías de Gandia – qui fut la toute première raison de la création de ces plâtres- a pour origine la commande d'une affiche que le *Centre d'Estudis i d'Investigacions Comarcals Alfons el Vell* de Gandia passa à Manuel Boix, à l'occasion de la commémoration, en 1992, du cinquantième centenaire de l'intronisation de Rodrigo de Borgia, le Pape Alexandre VI. Bien que la plupart des affiches de Boix aient été réalisées à l'aquarelle, l'artiste –qui, à cette époque se consacrait surtout à la sculpture- choisit de créer une affiche à partir des cinq sculptures de bronze exécutées *ad hoc*, chacune d'elles mesurant 74 x 10 x 10 cm et représentant les cinq personnalités les plus emblématiques de la famille Borgia : Saint François de Borgia, au centre de la composition –car c'est lui, *celui de Gandia-* et, entourant le saint, le Pape Calixte III (à gauche), César Borgia (à droite) et, aux extrémités, Lucrèce Borgia (à sa gauche) et le Pape Alexandre VI (à droite). « Le travail de réhabilitation paraît urgent. C'est-à-dire, sortir les Borgia de la vitrine de l'histoire : leur octroyer un caractère corporel de proximité qui brise l'inaccessibilité de l'homme ou la femme de pouvoir ; les situer dans notre milieu de

vie contemporain ; les faire entrer dans le cadre de la fiction. Boix, avec ces sculptures, a tracé le chemin »² a écrit le professeur Ferran García-Oliver en voyant comment les personnages de l’affiche – enrichis de photographies de ces œuvres qu’Àlvar Ruiz avait prises dans les lieux réels où sont nés et ont vécus une partie de leur vie les illustres valenciens universels- avaient été l’objet d’une exposition itinérante dont le succès avait convaincu la Municipalité de Gandia de commander à Boix l’agrandissement des statuettes pour qu’elles deviennent – en plus de leur fonction symbolique- un monument en hommage à la famille valencienne la plus connue au monde. Un monument de tout premier plan sur cette place de Gandia où, justement, Saint François de Borgia construisit et finança le Collège San Sebastián, dont il fit don à la Compagnie de Jésus et où, lui-même, étudia pour obtenir un doctorat en théologie lorsque le Collège avait été élevé au rang d’Université (qui sont aujourd’hui les Escuelas Pías de Gandia).

Manuel Boix réalisa les cinq sculptures entre juin 1995 et août 1998. Elles mesuraient, en moyenne : 183 x 60 x 64 cm. Il réalisa la fonte en bronze entre septembre 1995 et novembre 1998, et le monument fut inauguré le 18 décembre de cette année-là, les cinq bases en acier hautes et étroites étant déjà prêtes à recevoir leurs locataires.

Avec un sens du détail impérissable –si l’on excepte l’austérité du travail accompli sur Saint François- Boix convertit en sculpture tout ce qui a été peint sur les Borgia, aussi bien par lui-même que – évidemment- par Joan Reixach (portrait du cardinal Alphonse de Borgia), Sano di Pietro (portrait du pape en exercice Calixte III), Bernardino di Betto *Il Pin-*

turicchio (portrait, figurine et costumes d’Alexandre VI et d’une interprétation de l’aspect physique de Lucrece), Giorgione (portrait de César Borgia), Joan de Joanes (portraits des papes), Luca Giordano, etc. . . , en magnifiant la rigueur plastique du XV^{ème} siècle en formes néoclassiques et en imprimant un jeu subtil de recherches et symbolismes dans les détails. Comme, ce qui est –pratiquement- constant dans toute l’œuvre de Boix qui peut se prévaloir de deux niveaux de lecture, les sculptures des Borgia surprennent et séduisent au premier abord, mais c’est par l’observation minutieuse que cet effet grandit et nous entraîne dans un autre espace, un autre temps, une autre dimension plastique, grâce aux exigences, aux menus détails, aux explications, aux hommages, aux émotions et aux jeux que propose l’artiste. Par exemple, la « magna capa » qui vêt le souverain pontife Alexandre VI, ne fait pas seulement référence à l’ornementation propre à l’époque mais c’est aussi un hommage aux fresques que *Il Pintorucchio* peignit dans toutes les pièces des appartements des Borgia au Vatican, à la demande expresse de ce Pape. Boix « découvrit » l’armure de César Borgia, dix ans plus tôt, dans le catalogue du Musée-Armurerie barcelonais de D. José Estruch Cumella, en cherchant l’armure idéale pour le personnage de Tirant lo Blanc, mais, en l’occurrence, la cuirasse et le blason réinterprétant l’emblème de la double couronne d’Alexandre VI, tout comme son bouclier, jouant à son gré des flamboyances qui le caractérisent; la poitrine dénudée de Lucrece, légèrement frôlée par sa main droite, rappelle le tableau attribué à Bartolomeo Veneto où l’on voit une dame de la cour de Ferrare aux seins nus que l’histoire –sans trop de

raison- a mentionné comme un portrait de la duchesse elle-même; mais Boix est allé plus loin en plaçant la main gauche de Lucrece sur ses parties génitales, en référence à sa légende érotique et amoureuse ou au faux inceste qu’on lui attribua, ou –tout simplement- à sa tendresse maternelle reconnue puisqu’elle eut six



enfants et onze grossesses et mourut des suites de son dernier accouchement ; le volume et la forme de ce plâtre de Lucrece –comme le remarque fort judicieusement le professeur d’université Joan Aliaga- renvoient à la sculpture d’Isabelle du Portugal de Leone et Pompeo Leoni ; ou encore –comme l’un des mul-

tiples exemples de la minutie calculée de Boix- la Bible qu'un Saint François, mince, ascétique et dépourvu d'ornements, tient dans ses mains, même s'il pourrait ne s'agir que d'un livre d'érudition et de connaissances, rappelant clairement la réputation méritée d'hommes cultivés qui a toujours été attribuée aux jésuites, Boix se démarque aussi bien du ténébrisme baroque –avec têtes de mort couronnées incluses- que d'autres peintres ont utilisé pour représenter le saint de Gandia, que de la majesté et de l'opulence qui, en d'autres temps, ont été l'apanage du Duc de Gandia. La sobriété et le sens profond que le sculpteur veut insuffler à cette œuvre sont soulignés par le fait que, pour reproduire fidèlement le visage –et l'esprit- de Saint François, fut utilisé le masque mortuaire du père Francisco de Borgia, réalisé immédiatement après sa mort, dans la nuit du 30 septembre 1572.

De la même façon que la réalisation d'une affiche fut à l'origine de la matérialisation de ces sculptures, les déambulations de Boix à travers les arts aboutirent à ce que le plâtre de Lucrèce Borgia fut l'origine et le modèle de l'affiche et de la pochette du CD « *Cinc segles de música valenciana* » commandées à Boix, en 1999, par l'Université de Valencia.

Sans sortir du cadre universitaire et du fait de reprendre une œuvre personnelle antérieure en changeant de discipline et en élargissant le propos, nous ne pouvons que saisir l'opportunité de mentionner la sculpture *La clau que obri tots els panys* qui fut installée, en novembre 2013, dans la Faculté d'Éducation de l'Université d'Alicante. Il s'agit d'une commande de l'École Valencienne-Fédération d'Associations pour la Langue et de l'université d'Alicante pour commémorer les 25

ans des Rencontres d'Écoles à Valencia. Manuel Boix fut l'artisan de la première affiche annonçant les populaires, ludiques et revendicatives *Rencontres*, en 1986. Pour la réaliser, il prit pour base un de ses tableaux, exécuté au fusain et huile sur toile, où apparaissait une sculpture d'enfant au crâne ouvert –tel un livre- à la connaissance et à l'enseignement. C'est ainsi que, pour l'élaboration du monument commémoratif, utilisant des matériaux totalement différents et à une autre échelle, il revisite l'image et la recompose avec la force que lui fournit la poésie de Vicent Andrés Estellés *La clau que obri tots els panys* en tenant compte du désir des membres de l'École Valencienne que la sculpture elle-même soit l'espace physique où l'on puisse déposer les centaines de travaux plastiques et littéraires réalisés par les milliers d'enfants de toutes les parties de la région valencienne qui, avec l'aide des enseignants, collaborent à l'évènement et, par conséquent, au projet sculptural évocateur. Le résultat, en bronze, aluminium chromé et verre, fut dévoilé, à Valencia, au cours d'un rassemblement extraordinaire la *Festa pel Valencià*, le 9 octobre 2010. Lorsque la construction de la nouvelle Faculté d'Éducation de l'Université d'Alicante s'acheva, l'œuvre trouva sa place dans le vestibule de cette dernière. L'incorporation dans la sculpture elle-même d'éléments extérieurs et périssables –comme les cahiers et les boîtes peintes par les jeunes étudiants- ne rendit pas la tâche facile à Boix, mais il s'y attaqua avec la passion qui le caractérise, en faisant que la sculpture symbolisât la confiance aussi bien dans l'enseignement en valencien que dans le travail en équipe, qui est l'une des clefs qui nous ouvre les portes du futur. Manuel Boix, avec la même intense

impulsion, avait déjà honoré d'autres commandes universitaires, essentiellement de l'Université de Valencia mais aussi, dans le même domaine, du Col·legi Mayor Lluís Vives. De ces commandes d'universités, nous devons mettre en exergue quelques travaux, comme la réalisation du portrait du Recteur Pedro Ruiz Torres – qui dirigea l'Université de Valencia de 1994 à 2002-, les affiches *Jornades sobre el medi ambient* (1984), *Sebastià García Martínez : una contribució a la historiografia del País Valencià* (1986), *Lluís de Santàngel : un nou home, un nou món* et *25 anys d'Estudis Universitaris de Biologia en València* (1992), *Homenatge a Pierre Guichard : de la societat islàmica a la feudal* (1996), *Cinc segles de música valenciana* (1999), *Jocs Florals a Canavilles* (2005) ; ...et l'invitation elle-même –l'incitation- de l'Université de Valencia à présenter sa plus récente œuvre plastique dans le nouvel espace d'exposition, la Salle Acadèmia, qui, pour la première fois, verra la conjugaison des vestiges archéologiques de l'ancienne muraille islamique se trouvant sous le sol, et de la peinture et sculpture contemporaines.

Nous pourrions affirmer, ainsi, que le voyage métaphorique et plastique de Manuel Boix commence au temps du Pape Alexandre VI –même s'il a débuté bien avant, sur les terres mêmes qui ont vu naître les Borgia- et se poursuit à un bon rythme en sillonnant les eaux, les connaissances et les souvenirs de la Méditerranée.

1. Joan F. Mira : *Els Borja. Família i mite*. Editions Bromera, Alzira, 2000, p. 74.

2. Ferran García-Oliver: "Borges a l'abast" in *Els borjas, valencians universals. Escultures: Manuel Boix. Fotos: Àlvar Ruiz*. CEIC Alfons el Vell, Gandia, 1993, p.22.



La clau que obri tots els panys

Bronze, vidre, fusta i alumini policromat. 300 x 100 x 100 cm. M. Boix, 2010.
Col·lecció de la Universitat d'Alacant.





S'acabà d'imprimir
la nit del 9 d'abril de 2014,
mentre els cucs de seda *Bombyx mori*
solcaven la corfa de l'ou
per tal d'emprendre
un bell i nou
cicle de maig



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

CENTRE CULTURAL

LA NAU

VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

à cent mètres du centre du monde

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN