El llaç i l'estrella

La fascinació de Moisès Villèlia per les així anomenades cultures naturals, expressada de mil maneres al llarg de tota la seva trajectòria, va arribar al punt de motivar en ell, encara que fos episòdicament, els afanys propis d'un científic de la prehistòria, quan va escriure un breu i valuós assaig a partir dels estudis de l'extinta cultura Quitu-Cara que va realitzar durant la seva estada a l'Equador. En aquell escrit datat de 1972 trobem un document molt significatiu, per les precisions que ofereix sobre la dimensió funcional d'objectes ceràmics concrets recuperats pels arqueòlegs, però també per la seva lectura de l'ornament dels mateixos com a registre ideogràfic anterior a l'escriptura, la voluntat expressiva del qual guarda parentius amb el que concerneix el treball artístic del seu autor. A més de descobrir, per exemple, diverses característiques mecàniques i gràfiques molt rellevants en l'ús donat als segells cilíndrics de terra cuita incisa o *piquenus* dins aquesta cultura ancestral, Villèlia va satisfer la seva formidable curiositat per entendre la relació del llenguatge ornamental distintiu d'aquell i altres artefactes amb un sentit inequívoc de pertinença al territori en qüestió, el nord-est del país andí, els habitants del qual van entendre com a centre còsmic. Això s'explica per la seva consciència de la línia equinoccial, que travessa l'àrea d'irradiació d'aquesta cultura indígena. Components de la seva cosmogonia, dels seus referents mitològics i de les característiques geogràfiques de la jungla nord-occidental de l'Equador i del seu horitzó celeste es traslladen a la pròpia instrumentació del llenguatge decoratiu, segons Villèlia. Així ocorre amb la mecànica de complementació entre meitats, expressada en l'ús dels segells cilíndrics mitjançant impressions contraxapades d'un mateix motiu ornamental, que fan aparèixer en la superfície una forma completa, una imatge significant (el dansaire, la màscara, el déu estilitzat), en correspondència amb el que en la cosmologia és centre, unió d'hemisferis, conciliació d'elements contraposats. Ell -creador feraç de "fets plàstics", segons havia dit ja la dècada anterior Alexandre Cirici Pellicer- va fer veure que els segells no servien merament per a imprimir sanefes decoratives, sinó per a generar, segons la combinatòria i l'acoblament de les petjades que va explicar en el seu assaig, un dibuix amb valor ideogràfic. La dualitat cosmològica entre l'aigua i la terra, coneguda per mites tribals hereus d'aquella cultura prehispànica, es compensa també, per exemple, amb símils vius d'unitat o plenitud com l'arc iris, una aparença visual a la qual s'atribueix la consistència d'una força superior que s'expressa. Sabem, en efecte, pels estudis de Claude Lévi-Strauss, de les significacions atribuïdes a l'arc iris en cultures tribals de l'Amèrica equatorial i tropical, com a element de conjunció entre elements contraposats, com cel i terra; no només disposa d'atribucions benèfiques, sinó que també se'l té per escrit temible, anuncio de cataclismes, com passa amb la serp i d'altres motius. En tot cas, aquells signes en els quals opera la disjunció fan de glossa per a una existència humana d'ells depenent en la seva comprensió del cosmos. Allò decisiu segons Villèlia és comptar amb l'estreta relació de pertinença de la gramàtica ornamental amb l'entorn i l'horitzó que comunica. En un envit cosmogònic es defineix la feina de l'artesà, l'impuls decoratiu del qual, vindria a afirmar, obra d'acord amb una "matriu vivencial" del món. En les relacions que estima vigents en la cultura Quitu-Cara, Villèlia observa molt tot allò que concerneix el seu propi treball artístic. D'aquesta havia apuntat Juan Eduardo Cirlot 10 anys abans, als *Cuadernos de Arquitectura* de 1962, que "goza aproximando los contrarios", como si emparentar allò separat hagués compromès també la llei de formació dels seus artefactes. L'horitzó celeste, com pels pobladors del món mític, es va presentar a aquest artista beneït per la passió com un àmbit ineludible amb el qual emparentar-se.

"Agafes el fil i el portes a l'estrella", diu el primer dels sis versos que componen el poema dedicat per Joan Brossa a Villèlia el 1960, que segueix així: "el passes per dins el llaç i el fil queda lliure". El fil recorre un camí ascendent-descendent que connecta amb l'estrella que la subjecta a la constel·lació recorreguda pel fil, organitzada segons l'art de qui teixeix sense teler, com les aranyes, i estira el fil per a enllaçar termes, per a vincular el que sense ell estava separat en la distància, sospitant així una forma avançada d'escriptura per a la comunicació natural. Els dos versos amb què conclou un altre poema de Joan Brossa ens informen sobre aquella indústria de l'art de teixir sense mecanitzar, la del poema sorgit de les mans: "I el poema queda

recolzat / damunt el nus". Les escultures o, millor dit, els dibuixos amb consistència física en l'espai que Villèlia va anomenar *teranyines* van tenir presència prodigiosa en el seu treball com a mínim des de 1959. Trames de nusos, enllaços i emparentaments en l'ordit d'un espai pendent de lligar-nos a la seva voluntat cosmogònica s'estenen en aquelles *teles* sense teler, producte de les mans, com poguessin ser-ho de la boca. No envà pronunciava aquell vers de Brossa la paraula *estrella* com a límit que movia les mans de l'artista amic.

El recorregut ascendent, propi de les plantes a la recerca de la llum, persuadeix els artefactes de Villèlia amb singular urgència. Així, les escultures de tija de ceba, de fibra de cactus, de tronxo de col, suro i d'altres, realitzades a la dècada de 1950, que, encara que ho fossin, no van pensar a ser anticipació de l'estètica *povera*, sinó eminentment objectes que trepen en el buit atrets per la vida. En temps d'escassetat els materials més humils donen cos a la imatgeria, els objectes trobats es rehabiliten plàsticament, en l'ordre en què els ocells els ajunten per a teixir els seus nius, i es transformen en visió i en hàbitat d'aquesta. Una fotografia memorable de 1958 ens mostra Moisès Villèlia i la parella de la seva vida, Magda Bolumar, flanquejant en un carrer de Mataró l'emotiva escultura feta amb tiges de ceba, alçada com una flama davant un mur descrostat sobre el qual s'ha fixat un gran cartell, anunci d'una funció: *La Passió*. Els dos custodien el fecund trofeu de ceba ascendent, encaminat cap a la llum d'aquell cartell. També aquí hi ha una estrella, desplegada en la forma d'un anunci, cap a la qual es condueix la fibra, nuada a la seva base.

En canvi, les *teranyines* son artefactes en què el nus, aquella figura creada pel fil que dibuixa en l'espai, es multiplica en un joc de relacions que anomenaríem anàfora en un poema, xarxa en l'arquitectura dels insectes i retícula en el llenguatge decoratiu. "La meva passió és la ictiografia", escriurà el 1973. Es presten a comparació aquelles *teles* amb la mecànica del dibuix que després serà objecte de l'esmentat estudi de Villèlia a l'Equador: la xarxa d'impressions dels segells cilíndrics prehistòrics, l'acoblament contraxapat d'una mateixa matriu que dona pas a l'ideograma complet. Són una altra cosa, però també trama i trànsit, com la imatgeria expansiva del piquenus. La singularitat, l'específica singularitat d'una teranyina en relació amb qualsevol altra teixit consisteix que el traç dels fils coincideix amb el traçat dels camins recorreguts, això és, que el dibuix resulta íntegrament dels desplaçaments de la seva faedora per l'espai. La teranyina il·lustra paradigmàticament aquell suggestiu encert que trobem en l'escrit d'Ángel González García *Evidentemente*: "tejer es como viajar". I el viatge fins a les estrelles, com podria il·lustrar-se, no està exclòs de les teranyines que Moisès, artífex de diagrames desenvolupats cosmogònicament, suspèn en l'aire.

Amb freqüència les *teranyines* formen part de l'ordre plàstic dels *mòbils,* elocució radicalment lleugera de l'escultura que va dominar l'obra de Villèlia de de final de la dècada de 1950, apta per als artefactes d'un poeta sotmès a sensacions de l'espai en la distància. "Todos los hechos se ordenan y se regeneran en el gran lecho del firmamento", llegim a *Las cometas*, llibre de poemes i dibuixos de la seva època de Cabrils, iniciat el 1960. Per comparació amb el mestre en el qual més es va reconèixer Villèlia, Àngel Ferrant, neoprehistòric i introductor dels mòbils i les escultures canviants entre nosaltres, l'autor de *Las cometas* va guardar de per vida una afecció escollida, que en Ferrant no coneixem, pel cel com a destí de la comunicació plàstica.

Format en l'ofici del treball de la fusta, escultor autodidacte i esperit lliberrim, les seves mans van ser les del talent del faedor, que acoblen, tallen, nuen, entreteixeixen i finalment ofrenen a la naturalesa una cal·ligrafia sancionada per l'enteniment salvatge. Els seus artefactes es fixen en el firmament com a interlocutor de tot esforç plàstic en la distància. No competeix, no imposa, no limita: la naturalesa no queda representada en els seus artefactes, sinó que és objecte d'interpel·lació, i aquests altres talismà que procura protecció al coneixement atònit de l'espai. "El hombre hace escultura ante el universo", havia declarat Villèlia a Sebastià Gasch en una entrevista de 1956 publicada a *Destino.* L'ofici d'aquest tenaç creador de màquines contra l'estranyament humà, apressat per l'escriptura natural, hàbil en l'ús de les eines, va ser transcrit com a material sonor en la composició *Peça per serra mecànica*, que Josep Mestres Quadreny va realitzar el 1964 a partir de preses de so directe en el taller de l'artista a Cabrils. La dimensió de pura escolta, inherent als treballs de l'escultor, s'invertia admirablement en dimensió sonora en aquella memorable peça de música

electrònica. Pren impuls en ella el soroll de les eines com a company de vol de les escultures, aleshores també treballades en fibrociment, no per això menys propenses a l'elevació i a evocar imatgeries tribals. Davant l'escultura perpetuada com a monument, d'intenció plàstica solemne, carregada, gravada de voluntat representativa, Villèlia disposa dels seus materials, els seus procediments i les seves formes per a la levitat i el viatge. Sabem de les seves estades a París que li agradava freqüentar l'art polinesi del Museu de l'Home i de com de poc l'atreia l'estatuària monumental custodiada en d'altres museus. "Tengo que dibuixar luz / y / dialogar con las aguas", diu el mestres a *Las cañas,* suite de dibuixos i poemes que va editar a Quito el 1971. El tòtem reparador, la divisa física que activa per al subjecte la instància de relació cosmològica, cobra amb freqüència a la seva obra la consistència del dispositiu plàstic en suspensió. Els mòbils, en efecte, tenen una presència cridanera, enlluernadora en la seva insistència, excepcional entre els artífex de la seva època i sol·licita per a una sensibilitat, per dir-ho així, incidental, la disciplina del qual penja d'un fil. Els mòbils exhorten, com les cometes, a l'exploració de realitats distants; el fil es sosté a baix a les cometes i a dalt als mòbils, però en unes i altres el cos en suspensió fa perceptibles presències recòndites en l'espai de pertinença sobre el qual actuen. "Lanza tu cometa en la noche (...) / Estarás sujeto a un simple hilo / insinuador de diferentes sitios", diu Villèlia a *Las cometas.* El signe suspès pel mòbil, "sujeto a un simple hilo", o el conjunt de signes suspesos com sensors en el buit de l'escultura, es dirien òrgans lingüístics endevinatoris, a la recerca d'una cord simbòlic amb la naturalesa.

La gesta de Villèlia és la d'un constructor als requeriments visuals del qual obeeixen les mans infatigablement, destres en la transformació dels materials, entre els quals les tiges buides i nuoses de les canyes, sigui el canyís, siguin les varietats de bambú que va treballar, es van ajustar de manera determinant als requisits de la seva imatgeria ritual. Diu en l'esmentat llibre *Las cañas:* "Mucha soledad tiene / el que posee una caña / y / no sabe hacerse una FLAUTA". El domini de l'ofici compleix aquest fi: superar l'aïllament en el cosmos, integrar en la pertinença al món circumdant. Com la flauta, l'artefacte de peces tallades, acoblades i impulsades a refer una celebració primigènia per al món que ornen, es també instrument contra la individuació. L'obrer manual treballa transitivament el temps creador per adequar-se al seu insondable esdevenir, segons apreciem en Villèlia. El poeta irlandès Seamus Heaney, que va ser un dels grans cantors de l'obrer manual, remet reiteradament en els seus assajos a una qualitat de la poesia el valor de la qual ve al cas, quan ens ocupem de la manera en què l'artista català va defensar el seu ofici: fermesa davant el subjutjament. L'experiència de la poesia, que desferma eufòria i disposa d'un elevat poder de redempció, arrossega, segons Heaney, entre altres coses, una manera d'insurrecció interior davant alguna cosa que determina mesquinament la vida dels individus, i molt més en el seu món de treball: el subjutjament. En la prodigiosa producció de Villèlia trobarem l'obra d'un estrany a una altra servitud que no fossin la de la rebel·lia i la de l'amor a la naturalesa. Forja el seu treball una inqüestionable aspiració a la llibertat que alhora se'ns transmet com a sol·licitud de poesia contra el subjutjament. Les invitacions a la pau, a la lleialtat als animals, a l'abolició de la impostura i a la rectificació de la història estan contingudes en els seus escrits i dibuixos, en els jocs que va dissenyar i en la utopia que poblen els seus artefactes. Però sobretot està incorporada la llibertat a la seva feina, no ja com a do, sinó com a virtut correctora.

Quan el 1972 van arribar a l'Equador, Villèlia i la seva família van decidir retirar-se a viure a un poble del Pirineu, Molló, a la comarca del Ripollès. Poc més de 20 anys molt fecunds, els últims en la vida de l'artista originari de Barcelona, van transcórrer en aquell racó escollit, en la naturalesa del qual van trobar lloc la seva imaginació i el seu treball d'*actio in distans*. "Yo soy de un país / en donde el hombre / soñó en el mar / y labró la tierra", havia escrit Villèlia a Quito el 1970. Tornat als seu país, va reprendre a la Catalunya pirenaica la seva enèrgica obstinació en un món escultòric en suspensió, assessorat pel pressentiment mític i disposat per a emparentar orgànicament el treball manual i la llunyania. Trobem un testimoni excepcional de la manera en què ideal-típicament insereix Villèlia el seu treball en l'entorn en la seva tornada a Catalunya en les fotografies preses per Antonio Orzáez entre 1974 i 1987. Una de les de 1974, presa no a Molló, sinó al parc Güell, concretament des de dins d'una de les grutes amb què Antoni Gaudí va representar el model natural primigeni de l'arquitectura, retrata l'escultura mòbil de sis metres en canya i filferro lacat que Villèlia havia realitzat un any abans. Aquesta penja a la boca de la cova com un esquer colossal de l'esperit

reparador. L'*opus incertum* d'aquesta arquitectura crescuda més enllà del parc Güell presta el seu enquadrament prehistòric a l'aire que bressa *l'escultura* disposada entre la mirada i l'horitzó. La seva lleugera escriptura d'ideografia natural intercedeix, intermèdia, terça, suspesa com un estri de pesca albirada en l'altura, per a prestar el seu vigor a la mirada. L'espina d'un ésser dotat per agafar el vol en la línia vertical protegeix la vista de l'horitzó a l'entrada de la caverna que ens acull.

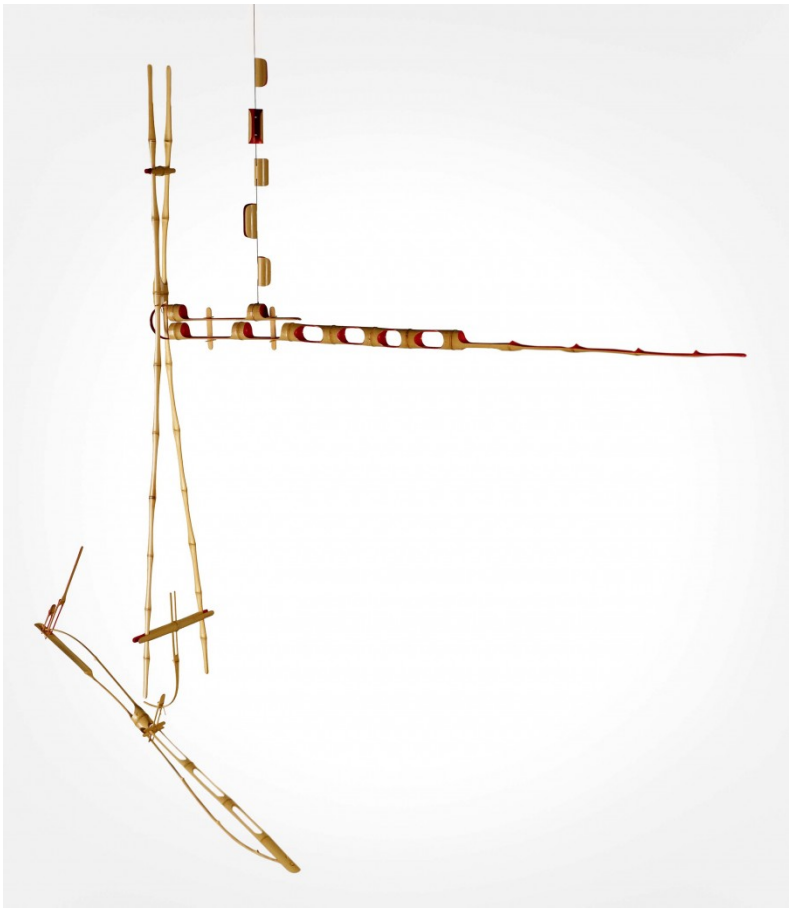
Javier Arnaldo

Sèrie "Molló-Campins"
1977
Escultura

Sense títol
1983
Escultura

Personatge
1984
Escultura

Mòbil
1987
Escultura



Mòbil

Escultura

Maqueta per un parc
1978
Escultura

Personatges
1978 - 1980
Escultura

Sense títol
1978 - 1980
Escultura

Personatges

1979 - 1980

Escultura

Personatge
1979 - 1980
Escultura

Personatge

1979 - 1980

Escultura

Personatge

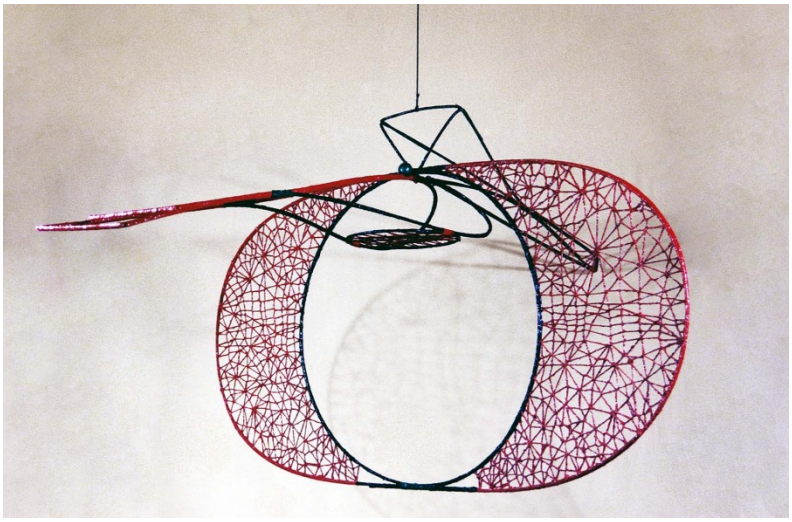
1979 - 1980

Escultura

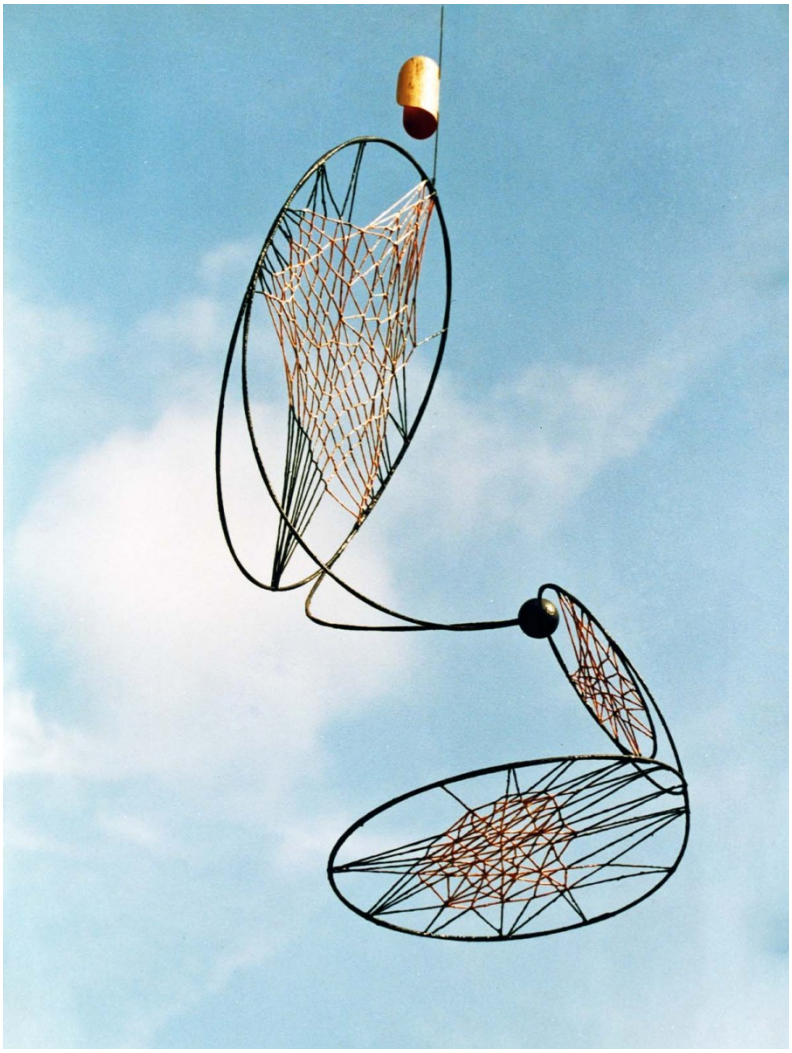
Sense títol
1981
Escultura

Maqueta per a un parc
1980
Escultura

Maqueta per a un parc
1990
Escultura



Sèrie "Telas de araña"
1990
Escultura



Sèrie "Telas de araña"
1991 - 1992
Escultura