



Des de la concepció medieval fins a la narració actual: El reliquiari a través de l'obra de Joan Millet

From medieval conception to actual narrative: The reliquiari through the work of Joan Millet

DAVID MARQUÉS SERRA
dmarques@easdcastello.org

Escola d'Art i Superior de Disseny de Castelló

Resum: La present reflexió s'ocupa del tema del reliquiari, originàriament destinat a la veneració d'elements sagrats, i aprofundeix en la seua constant evolució fins a l'era contemporània, a través de la producció de Joan Millet Bonet. Així doncs, es tracta de fer una comparació inter-temporal amb la intenció d'extraure els possibles vincles que puguen oferir-nos les diferents claus discursives necessàries perquè aquest objecte continue mantenint la seua naturalesa inherent. De tal manera, i inevitablement, fem al·lusió a les tangencials qüestions espirituals que acompanyen l'objecte sacre, tant en l'antiguitat com en l'actualitat. Tot això, necessàriament, configura els entorns en els quals se circumscriuen els reliquiaris en els seus diferents temps i, al seu torn, per extensió, també condicionen i conformen les seues possibilitats formals i estètiques.

Paraules clau: Reliquiari, *objet trouvé*, ready made, objecte trobat, art, disseny, artesania, Joan Millet, espiritualitat.

Abstract: This investigation addresses the theme of the reliquary, originally destined to the veneration of sacred elements, and goes in depth in the study of its constant evolution to the contemporary era, through the production of Joan Millet Bonet. Thus, an intertemporal comparison is proposed with the aim of extracting the possible links that can offer us the different discursive keys necessary for the object to maintain its inherent nature. In this way and inevitably, we allude to the tangential spiritual issues that accompany the sacred object, both in ancient times and the present day. All this, necessarily, configures the environments in which the reliquaries are circumscribed in their different times and, in turn, by extension, also condition and shape their formal and aesthetic possibilities.

Keywords: reliquary, *objet trouvé*, ready made, object found, art, design, crafts, Joan Millet, spirituality.

DATA PRESENTACIÓ: 01/08/2019 ACCEPTACIÓ: 04/09/2019 · PUBLICACIÓ: 26/12/2019

SCRIPTA, *Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, núm. 14/ desembre 2019/ pp. 145 - 159
ISSN: 2340-4841 · doi:10.7203/SCRIPTA.14.16361

1. Reflexions inicials

Caminar es ser, es existir. El hombre que camina representa a todos los que lo contemplan. Su marcha la proyecta hacia una meta desconocida. Franck Maubert (2019: 9)



Fig. 1.: Shadowgate (2006) *Estàtua funerària d'un home caminant, 2000 a.C.* [figura]. Recuperat de <https://www.flickr.com/photos/shadowgate/346665385/in/set-72157594460980267/>

El revers de la nostra existència, indissoluble i a l'aguait, tal com se'ns presenta constantment, sembla haver estat durant segles la maquinària idònia amb la qual controlar el comportament humà en una societat que, amb gran esforç, hem creat. Som conscients que la por és altament dissuasiva i la vida massa valuosa; tal vegada, inclús, siga l'única cosa que tenim. Així doncs, se'ns fa comprensible, atès que tots ho hem experimentat en major o menor grau, l'horror que genera la desaparició, el silenci obligat, el pas cap a la incertesa o cap a allò que, a falta d'un substantiu més adient, denominem el *no-res*. És cert que l'univers ens planteja una incommensurabilitat impossible de definir i, per tant, també impossible d'assimilar. I, davant d'això, durant la nostra Història, l'espiritualitat sembla haver estat

la via de fuga més confortable, una senda segura que, en massa ocasions, no contempla cap classe de desaparició. Ens ve a la memòria allò que confessava el pintor Francis Bacon a David Sylvester:

Exactamente. Creer en nada pero creer. Sé que la frase es en sí misma contradictoria, pero no hay otro modo de expresarlo. Porque nacemos y morimos, pero en el intermedio damos con nuestros impulsos un sentido a esta existencia sin objetivo (Sylvester 2009: 115).

No obstant això, el fet de pensar en un món paral·lel ens obliga a confeccionar l'entorn sobre el qual pretenem projectar-nos, a dotar-lo d'un sentit comprensible per a la humanitat, amb la finalitat que, rere la mort, puguem seguir *caminant*, seguir *essent*, seguir *existint*, com bé diu Maubert a la cita que inicia el present escrit.

En el nostre cas, en el cas d'Europa en general, el cristianisme, al llarg de l'edat mitjana, presumí d'un vast imaginari, el qual, emprat com un instrument, permetia adoctrinar i controlar les diverses actituds que podia engendrar la condició humana. Les imatges, narratives, associades als murs sagrats, explicaven la suposada Història precedent i també les possibles destinacions on l'individu de l'època, depenent de les seues accions i circumstàncies, era susceptible d'arribar. Amb tot i això, el que ens crida especialment l'atenció són les poderoses imatges, tant pictòriques com escultòriques, que conformen l'ampli compendi de representacions religioses, la literatura pintada i tallada. En elles el naturalisme queda sepultat, i també qualsevol tret d'humanitat, i la imatge sagrada, simbòlica, a més d'altament expressiva, es converteix en una finestra de comunicació entre dos universos: el terrenal i l'espiritual. Així, les icones ens apropen al fet diví i, a la vegada, per contrast simultani, semblen intensificar i consolidar el punt humà.

Aquesta bretxa tan evident que s'obri entre ambdós extrems del que podem denominar el *cicle existencial ideat*, degut, segurament, a la recerca d'una raó de ser per al gènere humà, requereix omplir-se de lligams, el propòsit principal dels quals raurà en acostar l'esfera física a l'ontològica. Encaixa ací, justament i en aquest precís engranatge, la naturalesa de l'objecte, disposat ja a convertir-se en quelcom sagrat. Quan ens referim a l'objecte sagrat, estem parlant dels elements que, mitjançant una relació forçosament simbòlica en el pla sobrenatural o transcendent, semblen apropar els seus possibles posseïdors cap a l'eternitat. Tal vegada, convé suggerir ací al lector una eventual reflexió sobre el notable paper que juga la memòria en les diverses qüestions religioses: el fet d'assistir reiteradament a cerimònies, el fet de ser jutjat a través de la memòria de les nostres accions passades, el fet de pregar, etc. Tot això, en essència, té a veure amb la memòria i, per extensió, amb qüestions temporals.

Partint de l'anterior, resulta evident que la possessió d'un objecte sacre, d'una relíquia, per exemple, implica una manifestació de fe, en tant que comporta elevar notòriament el valor d'un objecte comú. Existeix en aquesta operació una alteració en la proporció del valor d'ús amb el valor de canvi. L'objecte sagrat és capaç de substituir, mitjançant una maniobra de sinècdoque, a l'ens sobrenatural; a més a més, a excepció d'ell, l'objecte té la capacitat de romandre en un pla físic, amb la qual cosa, és apte per recordar-nos l'existència i la imminent arribada del nostre pas al *més enllà*.

Així doncs, no és d'estranyar que el poder, en general, haja pretés la possessió i la conservació d'elements sagrats, tal vegada amb la intenció d'assegurar-se l'entrada al regne dels cels, de transcendir en el temps, idea a la qual ja hem fet al·lusió amb anterioritat. Cobra sentit, aleshores, la sumptuositat amb què són abillats tals objectes, el valor de canvi dels quals ha sigut desproporcionadament modificat. Ens crida l'atenció especialment el cas del reliquiari de la Santa Espina, una impecable peça d'orfebreria de la qual Neil MacGregor ens explica el següent:

Este relicario se construyó para exponer lo que se creía que era una de las espinas de la corona que se le puso en la cabeza a Jesucristo antes de la crucifixión; una reliquia, pues, de la máxima santidad. [...] La construcción de la asombrosa iglesia de la Sainte-Chapelle, creada para exponer la colección de reliquias del rey, costó una cantidad equivalente a unos 45.000 euros, pero sólo la Corona de Espinas le costó al rey más del triple de dicha cantidad. Probablemente era el objeto de mayor valor de toda Europa, y el regalo más preciado que el rey de Francia podía hacer era una espina sacada de la corona. [...] Una de aquellas espinas es la pieza central de nuestro relicario de la Santa Espina, un escenario de 20 centímetros de altura hecho en oro macizo y con joyas engastadas (MacGregor 2012: 483, 484).



Fig. 2.: Geni (2018) *Reliquiari de la Santa Espina, 1350-1400 a.C.* [figura]. Recuperat de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holy_Thorn_Reliquary_front_2018.JPG

En conseqüència, i a pesar de la fastuositat i de la riquesa tècnica i material amb què ha estat construït, el cau de l'objecte sagrat roman supeditat a aquest últim, relegat a un esglaió inferior, ja que aquesta és la seua raó d'existir. Una espina seca, morta, que podria ser un cos banal, unida al desig d'immortalitat de l'ésser humà, queda situada per damunt de qualsevol jerarquia terrenal. L'orfebreria sumptuària, en aquest cas concret, no és més que un contenidor que conserva quelcom transcendent, molt més valuós que la vida: la il·lusió de la continuïtat després d'haver-la viscuda. No obstant això, amb el temps, percebem que el «pequeño trozo de césped como único signo de vida en medio del imperio de la muerte acentúa tan solo el vacío sin esperanza» (Han 2012: 68).

Si parlem de contenidors i d'objectes envoltats de màgia, podem adonar-nos del fet que en l'actualitat s'han heretat certs comportaments que suggereixen patrons i anhels ben semblants. Malgrat això, atenint-nos a les paraules de Jean Clair, «Más poderoso que el culto a los dioses, del que no hemos obtenido nada, sigue siendo el culto a los muertos, al que debemos todo» (2010: 33). Amb la qual cosa, hem de suposar que és primordial la memòria d'aquells que ens precediren i que, especialment en el cas de les arts i de les humanitats, s'han convertit, sense saber-ho, en els nostres mestres. Les instal·lacions museístiques són bona prova de la consideració al passat.

Tanmateix, a un nivell íntim, l'individu artista compta també amb les seues referències ben particulars i amb uns interessos que, a més a més, formen part de l'entorn que defineix la seua entitat personal. «Puesto que la obra manifiesta el enigma de la visibilidad del mundo y de la belleza de las apariencias, no posee otra virtud que la de conservar en su interior un poco de invisibilidad del mundo de los muertos del que procede y el estremecimiento que nos embarga cuando penetramos en él» (Clair 2010: 23-24).

En el nostre cas particular, i amb les intencions adreçades a traçar la línia que constitueix el segment entre dos punts, des de l'Edat Mitjana fins a l'actualitat, del que vindria a ser una possibilitat evolutiva coherent de l'objecte-reliquiari, hem decidit posar especialment l'accent en l'obra de l'artista objectual contemporani Joan Millet. Així doncs, i després de les reflexions efectuades al voltant de l'objecte sagrat, l'ambient que el contextualitza i el seu refugi pertinent, procedirem a l'anàlisi de dues obres de l'artista ara esmentat, els motius principals de les quals se centren, d'alguna manera, en l'objecte d'estudi com a possibilitat narrativa d'una expressió artística: el reliquiari. Així, pretenem oferir una visió panoràmica de les claus que constitueixen l'articulació de les dues obres seleccionades, per tal d'extreure, en la mesura que siga possible, les consideracions oportunes.

2. Anàlisi

2.1. Reliquiari amb moll d'os

Por aquí desfilan los domadores de tiburones en tanques de formol. Saludan los escultores que moldean piezas millonarias imitando los globos que ascienden hacia lo más alto de la carpa. Pasan los magos que convierten en oro todo lo que pintan. Los marchantes son funambulistas, y los precios se disparan como el hombre bala (Vivanco 2015: 28)

En un món on ningú ha vingut per a quedar-se, resulta preocupantment grotesca la distribució de valors, efectuada pels habitants-dominadors del planeta Terra, aplicada a tots els materials que som capaços de percebre sensorialment. L'evidència d'un imperi de la frivolitat, a parer nostre, és innegable, i deriva, generalment, cap a una perillosa percepció de la realitat enlluernada pel fulgor que desprén el que és tan anhelat, símbol de poder durant el transcórrer de tantes generacions: l'or. Metall noble de color auri, les afortunades característiques del qual, com per exemple la fàcil fosa, l'atractiu cromatisme o la nul·la reacció davant altres materials que assegura una perdurabilitat sense mutacions, han contribuït a mantenir el seu estatus com a cap de rànquing dels minerals durant segles.

Però en el present estudi, allò que realment ens interessa del metall tan preuat, és el seu significat subjacent, aquell significat que rau per sota del que és clarament visible. Com ja hem avançat anteriorment, l'or resulta un indiscutible símbol de poder, de riquesa econòmica, i, encara, podem encaixar-lo perfectament en allò que podríem dir que és inútil com a mitjà per a controlar el món. I això, tentint en compte que portser aquesta darrera sentència pot semblar desmesurada i tal vegada calga atorgar-li un poc més de complexitat. Però, atenint-nos, en tot cas, a les característiques i a les necessitats de la present anàlisi, en tenim prou amb l'apunt tan sintètic que hem fet. El que tractem d'advertir és l'envergadura del transvasament de poders que s'executa, des del mineral auri cap a certs objectes, com a conseqüència d'algunes de les nostres creences que semblen, clarament, complicades, retorçudes, difícils d'explicar des de la racionalitat.

El valor, per tant, com ja hem suggerit, no és inherent a uns element o a uns altres, sinó que, més bé, es veu proporcionat per la nostra percepció cognitiva; segurament, al rerefons, per a construir fronteres socials entre els diferents subjectes humans.



Fig. 3.: Gregori, S. (1997) *Reliquiari amb moll d'os* [figura]. Recuperat de Millet, J. (coord.) (1997) *Power*. Oliva: Ajuntament d'Oliva

Com a exemple clarificador ens hem referit ja al conegut reliquiari de la Santa Espina, que ens permet observar la relativitat valorativa que varia segons la taxació dels uns o dels altres, quasi sempre condicionada per ideals que, a causa de la seua naturalesa volàtil, no poden avaluar-se d'acord amb unes característiques o amb unes utilitats concretes i universals: allò que hem esmentat abans sobre la desvirtuació del valor d'ús i del valor de canvi. Aleshores, resulta paradoxal i, a la vegada, sorprenent la transmutació, quant a la cotització es refereix, d'un mateix element segons la situació espaciotemporal en què es trobe. I ho aclarim: segurament, si hi hagués aparegut una corona d'espines al Japó del segle XI, el seu valor de canvi s'aproparia més al seu valor d'ús i, per tant, no necessitaria cap reliquiari ostentós per a salvaguardar cadascuna de les seues agulles.

Així doncs, per a dotar un objecte d'un preu prominent, resulta necessària la participació de la subjectivitat humana que entra directament en relació amb el mateix objecte. Igualment és primordial, també, el maneig d'un poder dissuasori suficient per tal d'aconseguir incloure un concepte que avale el seu cost dins l'intel·lecte d'un nombre de persones considerablement elevat. Al nostre terreny -el de l'Art- d'això s'ocupen aquells «funambulistas» que cita en un to lleument satíric Felip Vivanco a la referència que dona peu a la present anàlisi. El camp de les Belles Arts se'ns presenta fructífer per a realitzar aquest tipus d'acrobàcies i cal tenir en compte que la base d'aquestes resideix en l'obtenció de poder, d'or, la qual cosa fa que s'allunyen de qualsevol finalitat

artística i que s'apropen massa -en la majoria de les ocasions- al que podria definir-se com una fraudulenta transacció comercial.

Estem ja cansats d'observar l'interés quasi nul que tenen aquells més acabats per l'Art: potser estem farts d'observar triples salts mortals -això sí, amb una xarxa ben atapeïda al fons- entre marxants i col·leccionistes, o fràgils discursos la raó d'existir dels quals és justificar-ho tot; dissertacions que s'enfonsarien amb excessiva facilitat si les preocupacions dels esmentats subjectes foren realment artístiques i no de blanqueig de capital fàcil. La figura del crític eixampla el seu contorn i se situa al costat del poder, segurament per obligació, atès que també ha de cobrir unes necessitats bàsiques; però, tanmateix, ha de saber ben bé que és a costa de convertir-se en un còmplice de l'aparell pervers que ha ideat la societat.

El raonament anterior deslliga la imaginació de Millet que, al llarg de la seua dilatada carrera, ha estat testimoni de tots els favoritismes habituals que envolten la mentida de l'Art. Els seus ulls han presenciats i han transportat a la seua pròpia ment imatges massa explícites que són una evidència de l'esmentada pantomima: catàlegs de tres-centes, quatre-centes o cinc-centes pàgines per als artistes afiliats a un determinat partit; beques-salaris; organització d'exposicions espectaculars amb totes les despeses pagades i transport amb ventilació assistida, etc. El poder és cruel amb qui té quelcom a dir: tampoc és cap novetat. Si, a més a més, el verb és capaç d'engalipar milers de persones amb un reg sanguini que ja els arriba al cervell amb l'adob dels professionals, no resulta tan desgavellat el panorama artístic internacional. Ingres ja es queixava en el seu temps: «Obras absurdas han podido sorprender, engañar a un siglo por falsos, aunque relumbrantes rasgos, porque rara vez los hombres juzgan por sí mismos, porque siguen la corriente y porque el gusto puro es casi tan escaso como el talento» (2015: 37).

El nostre artista fuig del centpeus humà que es mossega la cua i excreta tot allò que ha engolit, i també degluteix tot el que excreta. Al mateix temps, amb la intenció de relatar una història que sempre ha sigut, per a ell, tan propera i tan sentida en la carn pròpia, l'experimentat Millet es pregunta per què la maquinària artística és capaç de perdonar tantes atrocitats, siguen artístiques, econòmiques, culturals, individuals o socials. Busca i no troba cap resposta i, així, entén que el problema ha de pertànyer, doncs, a una dimensió distinta. La situació de santificació d'alguns artistes que sacrifiquen tot el que siga necessari per a abraçar-la, li recorda, reiteradament, aqueixos objectes dels quals parlem al principi de la present anàlisi. Relíquies que, com ocorre en la Santa Espina, no valen res i, en canvi, queden conservades per a la posteritat en una sumptuosa fortificació que els confereix un valor excessiu i una importància fictícia. Com Déu és amor i el seu perdó és infinit, no tenim cap mena de dubte que aquesta situació únicament pot ser una obra divina. Al capdavall, l'engranatge artístic i l'engranatge religiós comparteixen una naturalesa criminal, constatada massa vegades al llarg de les seues existències paral·leles.

Cal recordar que les obres i els seus respectius autors, una vegada beatificats, es converteixen en objectes de culte i, per tant, la transgressió resulta ser únicament un maquillatge que, quan

és santificada, ens porta igualment a la veneració. S'acompleix així, i sense el signe de la creu, la tradició judeocristiana, inclús per a qui no la comparteix. Aquells que s'erigeixen com a redemptors d'un art alliberador, si són elegits, passen a transmutar-se en beats dignes de veneració.

D'aquesta manera, les grans celebracions del ritual catòlic, on els membres daurats emparen la inscrita sagrada forma, serveixen d'inspiració al nostre artista *objectual*. Joan Millet ens ofereix en aquesta peça una sinopsi molt particular de la situació viscuda, un retrat de l'estirp que controla tant l'art com el seu discurs i que, a més a més, ha sigut capaç de confeccionar un imperi partint del no-res.

La síntesi, tan superba com irònica, es formalitza amb la presència d'un os de medul·la desproveït d'ella: no hi ha, doncs, substància ni essència. Element ossi que queda circumscrit per un reliquiari circular de fusta daurada, els remataments del qual fan referència als raigs del Sol, a les potències tan imprescindibles en les custòdies. D'aquesta manera, se li concedeix l'eternitat a l'element central, la forçosa transcendència que requereix un insignificant os encarregat d'albergar i conservar l'infortunat record d'algú que va estimar l'art diví.

2.2. *L'empreinte du temps* o *De nou les cireres*

La utilització de la desconstrucció amb la finalitat d'engendrar una obra amb un sentit narratiu diferent de l'original -a l'*objet trouvé*¹- va arribar de la mà de l'atzar. Potser perquè, de vegades, en l'Art -com ocorre també en la vida- hi ha fets que simplement s'esdevenen, ja que així ha de ser. És aleshores quan l'artista, segurament, ha de decidir si els atén o si, per contra, continua amb aqueixa idea prefixada en un principi. Així doncs, aquesta obra que ara analitzem pertany a la classe de peces que, descaradament, es mostren davant l'individu per tal de reclamar-li la seua existència, tractant de persuadir-lo perquè canvie el rumb de la idea original. D'aquesta manera, és la mateixa obra qui serà la protagonista de la seua pròpia realitat concreta, sent l'autor simplement la mà induïda.

En un principi, solament es tractava de recuperar una peça antiga de lli teixida en un teler manual, a la superfície de la qual hi havia dissenyades, mitjançant la tècnica del brodat, una sèrie de xiquetes. Però, a mesura que Joan Millet anava eliminant les restes de fils de colors d'aquelles figures brodades sobre la tela, observava, a la vegada que descosia, com apareixien marcats al lli -fruit del destenyit dels filaments de seda, amb el temps- els espectres de les esmentades xiquetes.

Segons l'autor anava desconstruint la brodadura, acudien a la seua memòria les imatges de les joves que, estiu rere estiu, es dedicaven a la realització de les tasques que tenien com finalitat aprendre i progressar en la tècnica del brodat. Estació estival en què l'avorriment no trobava lloc, en una època en la qual les màximes eren «*ora et labora*» o «*contra pereza, diligencia*». I encara que, per descomptat, a totes les xiquetes d'aleshores no els agradara cosir i brodar, aquella activitat, per a

1 N. de l'A.: *Objet trouvé* o *Ready made* són els noms amb què es defineix l'art realitzat mitjançant objectes quotidians que no es consideren, en principi, artístics. Els màxims exponents són Duchamp i Man Ray.

David Marqués Serra. Des de la concepció medieval fins a la narració actual: El reliquiari a través de l'obra de Joan Millet.

bé o per a mal, formava part de la disciplina femenina; així doncs -pensaven-, si es donava el cas, podien col·laborar en l'economia domèstica mitjançant la realització d'aquesta mena de labors. Per altra banda, la dona burgesa sembla que també havia de ser recaptosa per a poder manar qualsevol d'aquestes tasques a altres persones, sempre que la seva posició econòmica li ho permetés.

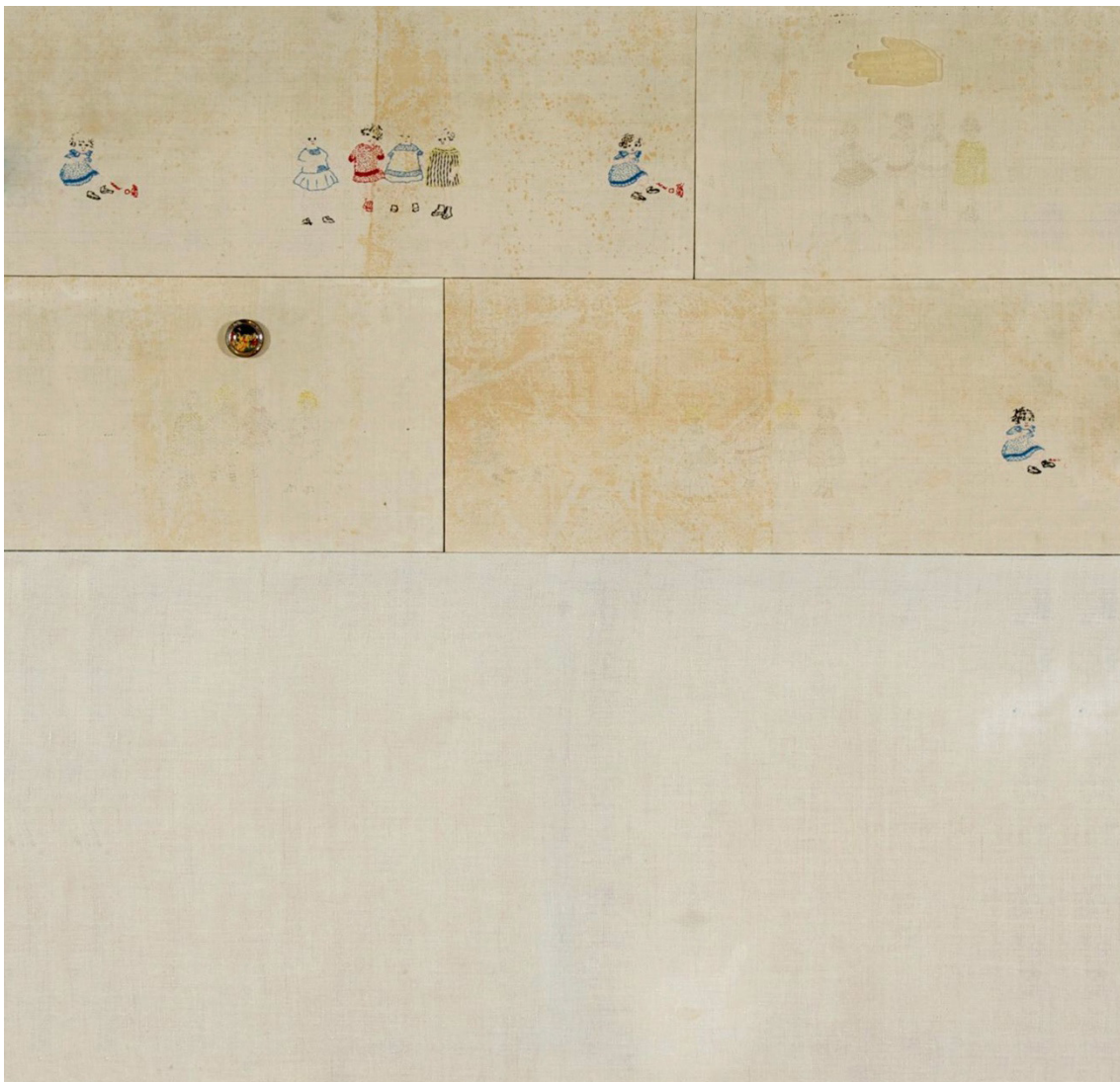


Fig. 4.: Gregori, S. (2006) *L'empreinte du temps o De nuevo las cerezas* [figura]. Recuperat de l'arxiu de Joan Millet.

Així doncs, a mesura que anaven desapareixent les imatges i apareixent les empremtes que els colors d'aquelles -a causa dels reiterats rentats- havien anat dipositant sobre el llenç antic, Millet pensava que únicament el transcórrer dels anys era capaç de produir -i així ho havia fet- aquestes imatges espectrals, sense cap necessitat d'haver d'acudir a exercicis pictòrics més o menys honestos o a icones habituals amb què poder suggerir el pas del temps en l'obra d'art. Des d'aleshores, l'artista començà a qüestionar-se qui hauria sigut l'autora d'aquell anònim treball de costura què, finalment, decidí no fer desaparèixer per complet, tractant de respectar l'última figura per a convertir-la, en el seu relat, no solament en l'única supervivent d'una vida compartida amb els seus contemporanis, que tanca el capítol de la història i manté en la seua memòria a la resta, sinó, també, en coautora del que anava a ser la nova obra resultant.

Curiosament, aquell exercici de costura en què, suposadament, es reunien diverses generacions de dones amb els seus treballs, es va convertir en una de les peces més poètiques de l'autor. En ella, tant els materials com els elements escollits no han patit cap mena de manipulació. De fet, les siluetes, com ja hem dit, són les transferides pels fils de seda de colors a través del temps, sense cap addició de color efectuada *a posteriori*.

A la part superior dreta ens trobem amb una mà oberta de silicona, la funció original de la qual era exercir de sabonera: «Abans de posar-te a brodar, renta't les mans» -es deia popularment. L'objecte es va transmutar conceptualment, amb el fet d'incloure'l en una obra d'art, i així va passar a formar part d'un llenguatge diferent, potser més líric, on predomina el simbolisme. En aquest cas, apareix la mà en actitud de respecte cap al lli, acaronent-lo acuradament, suggerint una valoració del treball -bé el propi, bé l'aliè- i una actitud receptiva cap a les qualitats expressives amb què compta el mateix teixit. Les mans són instruments d'acció i representen el quefer, encara que ací Joan Millet va més enllà i ens mostra la mà esquerra. La meitat esquerra del cos humà acostuma a associar-se amb l'energia *yin*, amb el fet femení, amb la cosa emocional, es vincula amb la mare o amb altres dones, es relaciona amb la quietud, la creativitat i la intuïció. No és casualitat, doncs, que succeeix així a la present peça, ja que el penediment experimentat, quan s'eliminava el brodat, el residu del qual va despertar en l'autor una gran inquietud pel passat d'aquell treball d'hores i d'estacions perdudes, va vincular el seu pensament amb el de la creadora original i va permetre l'espurna que oferiria la llum necessària per engendrar una peça capaç de parlar d'una relació col·lectiva íntima, d'amistat o de proximitat.

La labor de brodar atén a disciplines diverses però es basa, fonamentalment, en un exercici de repetició. Així, exigeix l'atenció permanent que possibilita la representació brodada executada amb art i meravella, la qual cosa és molt diferent de l'obra final que ens trobem analitzant. Tanmateix, dues mans i dos moments tan llunyans en el temps s'uneixen en aquesta peça d'una manera força natural; tant és així que qualsevol espectador diria que tot estava premeditat i, segurament, negaria tal anacronisme, l'esdeveniment engendrador. Precisament per això, l'autor fa una figura retòrica de símil/antítesi, amb la intenció d'insinuar tant la mà de creació -de la brodatura original- i els seus

efectes, com la mà de destrucció de l'esmentada feina, la desconstrucció que possibilita una creació posterior diferent capaç de conviure amb l'anterior, pel simple fet d'haver decidit salvar algunes de les representacions originals. La mà constructiva i la mà destructiva. La presentació de l'objecte de silicona a la part dreta de la composició, fa referència a les iniciatives que prengué el poder -a l'època en què visqué l'autora del treball original de costura- amb la finalitat d'unificar la mà dreta com a elegida per a la realització de qualsevol acció.

A la part esquerra, aquella que més ens interessa, el nostre artífex situa una antiga caixeta que es feia servir per a guardar un rellotge de butxaca; és de principis del segle XX i, en aquest cas, alberga els fils eliminats durant la desconstrucció del brodat. Es tracta, per tant, d'un element encarregat, també, de conservar el temps. Mitjançant un vincle funcional queda convertit ací en una espècie de reliquiari, la comesa del qual és la de recordar aquell passat irrevocable, salvaguardant els fils que conformaven les xicotetes figures fetes a mà sobre la impol·luta tela. Ens trobem davant de la remembrança d'un temps pretèrit on la gent guardava tots aquells xicotets objectes, coses insignificants que, segurament, ja mai més tornarien a emprar, excepte en la possible i casual reparació d'algun estri. La carestia econòmica influïa en la capacitat de valoració de tot el que realment els pertanyia. Un món secret de diminutes caixes de sorpreses que, en ser descobertes posteriorment, quan el familiar moria, es convertien en elements amb una major càrrega de valor sentimental i d'absurdes guardats que de riqueses ocultes de qui havia ja desaparegut.

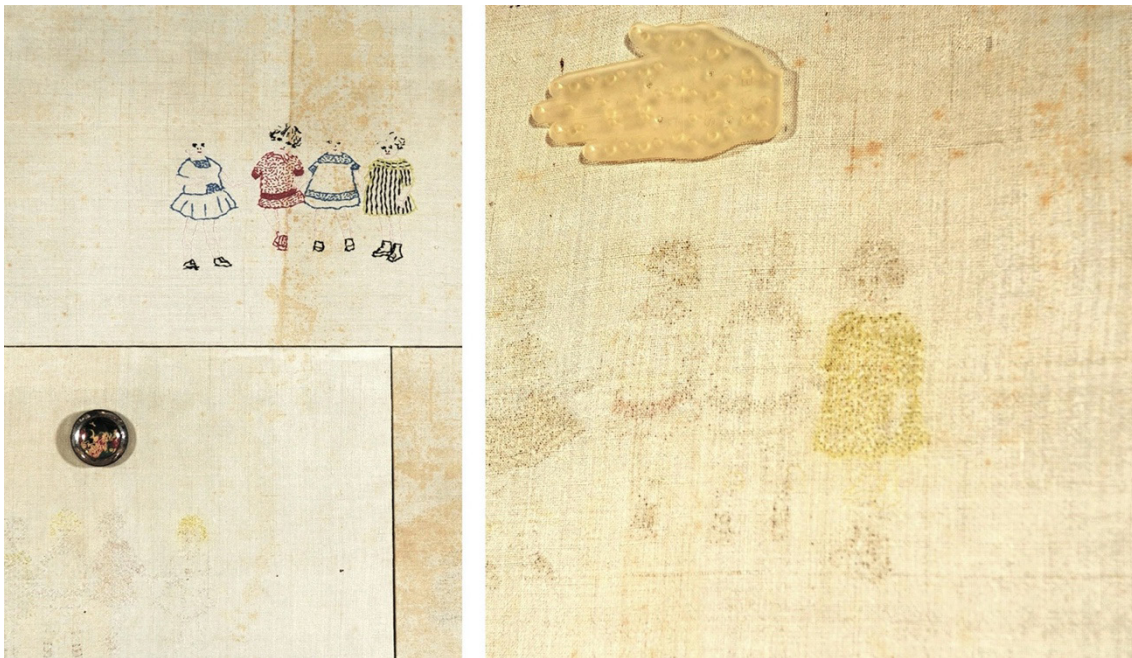


Fig. 5.: Gregori, S. (2006) *L'empreinte du temps o De nuevo las cerezas (detall)* [figura]. Recuperat de l'arxiu de Joan Millet.

Finalment, tancant aquest políptic de cinc peces, format mitjançant l'agrupació de rectangles auris, ens trobem l'immens buit ineludible al qual únicament el temps sobreviu; en aquest cas concret adopta una forma confeccionada per trama i ordit. El no-res i el buit, protagonistes, possiblement, de tota la nostra angoixa en el transcórrer de la vida, existeixen gràcies a nosaltres i abans del *no* o de la negació. Però el temps succeeix ininterrompudament.

A propòsit de l'immediatament anterior, citarem al poeta Francisco Brines que a *El triunfo del amor* al·ludia precisament a aquest no-res inabastable i, en canvi, tan proper, sempre a l'aguait:

Yo te amé en Queronea. Vivos éramos.
Entre la pesadumbre derruida
un hálito mortal: éramos vivos.
Los siglos han pasado, y otros ojos
contemplan las ruinas, aún intactas.
¿Quién aquí transcurrió? Sólo el vacío
fue el tejido del tiempo en este llano.

Yo te amé en Queronea. Impalpable
era el calor de la ceniza humana,
y en la mañana solitaria yacen
sombras de fustes derribados, cuerpos
ardientes fuimos en su sombra. Cuánta
muerte tendría que llegar, borró
tu hermosa juventud, sopló en la mía,
nada perduró, aquí, donde buscamos
que el corazón se acelerase, como
si fuese el sólo signo de la vida.

En la mañana solitaria, amaos,
acelerad el corazón, como
si fuese el sólo signo de la vida.
Perdurable tan sólo es el vacío (Brines 2016: 114).

3. Consideracions finals

La concepció tradicional del reliquiari, que des de l'època medieval ha sigut objecte de veneració sobre altars i sota diferents estructures formals, obeeia a les necessitats d'una època en què la creença religiosa era l'epicentre de la societat. Malgrat tot, àdhuc les bones, males o pitjors intencions amb què es construïren, segurament orientades cap a la manipulació col·lectiva i cap a la perpetració de l'exercici del poder, és digne de menció i innegable el delicat treball d'orfebreria amb el qual compten alguns dels exemplars que fins avui conservem. En ells es conjuguen i es resolen tant problemes estètics com de disseny, segles abans de la revolució industrial. Són elements essencials i formen una part substancial del seu context, un entorn en el qual l'espiritualitat i el fet sobrenatural realment existien, perquè així sembla que ho sentien els individus al seu interior, a les seues carns.

El paradigma actual dista molt de supersticions semblants, ja que roman submergit en una incertesa col·lectiva. La contemporaneïtat ens ha despullat de totes les creences i l'ésser humà, aparentment, es troba sobrevivint sobre un terreny difícil i erm. Jean Baudrillard, a propòsit de tal situació sorgida després de la modernitat, defineix l'esperit postmodern amb la següent afirmació:

Si fuera preciso caracterizar el estado actual de las cosas, diría que se trata del posterior a la orgía. La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. [...] Ya sólo podemos simular la orgía y la liberación, fingir que seguimos acelerando en el mismo sentido, pero en realidad aceleramos en el vacío, porque todas las finalidades de la liberación quedan ya detrás de nosotros y lo que nos persigue y obsesiona es la anticipación de todos los resultados, la disponibilidad de todos los signos, de todas las formas, de todos los deseos (Baudrillard 1991: 9).

De tal manera, atenint-nos a l'esmentada sentència i comparant-la amb realitats anteriors, com podrien ser, per exemple, la construcció social de l'època medieval, observem que hi ha certa confluència quant a la por es refereix. Aqueixa antiga por cap a la cosa desconeguda, a la vegada motor de tantes pretensions transcendents, és similar a la por cap al fet conegut, és a dir, cap al no-res, cap al buit que tan encertadament Millet, a *L'empreinte du temps*, materialitza amb la cruesa del lli, amb la inclemència del sudari encarregat d'embolicar el cadàver i res més.

El desprendiment del llast que suposava Déu, condicionant sempre tants comportaments i tantes actituds en l'esdevenir diari, ens permet mirar cap a nous horitzonts des de la vora i també ens obliga a superar l'angoixa existencial que suposa la caiguda d'un *més enllà* esperançador. Tanmateix, i atès que ja no hi ha cap sentit al fet de tractar de transcendir la línia que separa el cel de la terra, l'ésser humà es veu forçat a construir noves virtuts capaces de proporcionar un cert sentit a la seua presència en aquest espai aparentment en ruïna de valors. «Ya nada se refleja realmente, ni en el espejo, ni en el abismo -que sólo es el desdoblamiento al infinito de la conciencia» (Baudrillard 1991: 10).

Malgrat la colossal desconstrucció, el llenguatge, les paraules concretament, continuen obeint els seus significats inherents i les persones segueixen pertanyent a la mateixa naturalesa humana. Hem dit amb anterioritat que la figura del reliquiari, en la seua concepció medieval, estava sotmesa a una necessitat de qüestionament existencial, a un desig de transcendència; potser, fins i tot, podria constituir la prova tant de la procedència com del destí de l'individu. Avui aquest concepte segueix mantenint la seua essència, encara que, evidentment, ha hagut d'actualitzar-se per tal de respondre les demandes del subjecte contemporani.

Hem observat a l'obra de Millet, a través de les anàlisis efectuades, aqueixa transmutació de l'objecte en qüestió que, en el cas que ens concerneix, es transforma també en narrador d'històries, de preocupacions actuals i íntimes. L'artista compta amb la capacitat de moure's al voltant i per diversos temps, perquè coneix la tradició i pot valer-se d'ella per a generar nous discursos. Tant és així que, davant del buit al qual es refereix Baudrillard al lloc referint més amunt, tractem de

David Marqués Serra. Des de la concepció medieval fins a la narració actual: El reliquiari a través de l'obra de Joan Millet.

buscar noves referències que ens definesquen, a què oferir admiració i veneració, sense avergonyir-nos de ser els seus descendents. D'aquesta manera, les esmentades referències seran diferents i constituïdes per cada individu.

Millet, pel seu compte, tant en *Reliquiari amb moll d'os* com en *L'empreinte du temps*, obri una porta temporal amb la inclusió de la figura del reliquiari, que ens recorda sempre circumstàncies i valors del passat, el record. La memòria potser esdevé l'instrument més essencial de la producció artística i cada autor està impregnat de trossos d'ella que romanen adherits al teixit de la seua pròpia substància. Amb cada obra, conscientment o inconscientment, es fan evocacions a un pretèrit irrevocable però encara present i, tanmateix, mai etern. Com bé apunta Rafael Chirbes en *La buena letra*: «También pensaba que, en cuanto las cosas se quedaban atrás, dejaban de ser verdad o mentira y se convertían sólo en confusos restos a merced de la memoria. No había nada que salvar. El tiempo lo deshacía todo, lo convertiría en polvo, y luego soplabla el viento y se llevaba ese polvo» (2002: 114).

Bibliografia

- Baudrillard, J. (1991) *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Brines, F. (2016) *Jardín nublado*. Valencia: Pre-Textos.
- Chirbes, R. (2002) *La buena letra*. Barcelona: Anagrama.
- Clair, J. (2010) *La paradoja del conservador*. Barcelona: Elba.
- Han, B-C. (2012) *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Ingres, J-A-D. (2015) *Perpetuar la belleza*. Madrid: Casimiro.
- MacGregor, N. (2012) *La Historia del mundo en 100 objetos*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Maubert, F. (2018) *El hombre que camina*. Barcelona: Acantilado.
- Sylvester, D. (2009) *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.
- Vivanco, F. (2015) «El circo del arte (más dinero todavía)», *Magazine* 19-07-2015, p. XXVIII