

Jaume Plensa

"Aquí els artistes fem de Gaudí i de comte Güell"

TEXT *Esther Vera* / *Catalina Serra* FOTO *Xavier Bertral*



Quan arribem al seu taller de Sant Feliu de Llobregat el primer dijous de setembre tot-hom està en plena activitat, treballant en una nova peça, un encàrrec de gran format, del qual encara no pot dir gaire cosa. Se sent el soroll del bufador i l'aire fa olor de metall. Passem, però, a una altra de les tres grans naus d'aquest estudi, on hi ha algunes de les seves darreres escultures. Jaume Plensa ha fet aquest agost 65 anys però està molt lluny de jubilar-se. Al contrari, el que possiblement és ara l'artista català amb més projecció, amb escultures monumentals a l'espai públic de ciutats de tot el món, de Chicago a Xangai, està sempre pensant en nous projectes. I un d'ells és, precisament, el diari especial de l'ARA.

Esther Vera: Feia temps que parlàvem de fer aquesta col·laboració, però o bé l'ebullició política o bé el confinament ho havien parat.

Sí, i és interessantíssim que finalment hagi coincidit amb un moment, el d'aquesta pandèmia, que d'alguna manera ha aïllat tota la gent en el seu propi àmbit, sigui laboral, familiar o de vacances. I trobo que això remet molt a la idea que un artista pot controlar o d'alguna manera analitzar, perquè la vida de l'artista és bastant solitària, sempre és molt interior, i ara tota la societat està vivint una època una mica interioritzada. Penso que és un moment molt particular perquè periodistes com vosaltres creeu un diàleg amb mi, que vinc d'una altra branca, diguéssim, i podem fer aquesta relació entre el que és immediat i el que és etern. És una de les friccions més interessants que generen les idees. Transcendir la teva època, sense fer periodisme, que això ja és la vostra feina,

intentant que les emocions que podem viure avui serveixin també demà. Com fer-ho? Aquest és el gran dilema.

E.V.: ¿Com ha canviat la teva feina aquests mesos de pandèmia i confinament?

El dia a dia no ha canviat gens, el que ha canviat és la relació de la meva feina amb els altres, perquè per mil raons sempre estic viatjant i el viatge l'he convertit en part de la meva feina. Moltes vegades quan em diuen: "¿Però si no ets a l'estudi no treballas?" Jo dic: "No, l'estudi és el cervell". M'ho heu sentit dir moltes vegades: el cap és l'estudi que es desplaça, l'estudi és una ampliació, una prolongació de mi. I llavors, de cop, s'ha tallat en sec aquest desplaçament, però bé, l'estem fent d'unes altres maneres. Crec que les noves tecnologies han ajudat molt a crear aquest desplaçament virtual permetent la comunicació a través de l'ordinador, del mòbil, etcètera... Això ha fet menys dur aquesta mena d'exili que estem vivint tots a casa. Però sí, ara trobo a faltar el viatge.

L'obra, els poemes, les idees

Avui el suplement canvia el seu format per adaptar-se al diari especial fet en col·laboració amb Jaume Plensa. Si al diari hi ha un diàleg creatiu entre els dibuixos i gravats de l'artista i les notícies i articles centrats en l'actualitat, el suplement l'hem volgut dedicar a explicar a fons l'obra i el pensament de Plensa. Així, a més d'una entrevista amb profunditat que ens permet conèixer a fons el seu pensament en aquests moments convulsos, a la resta de pàgines publicarem una selecció dels poemes i textos que ha escrit al llarg dels anys. Els acompanyem de fotografies d'algunes de les seves principals obres, de manera que es pot gaudir de la diversitat i riquesa del seu univers. Plensa explicat per Plensa

Catalina Serra: I durant aquest temps, què has llegit, sobre què has reflexionat? ¿Has canviat la manera de pensar o treballar? ¿T'has mirat coses diferents de les que t'interessaven abans d'aquest període de reclusió?

Això m'ho hauries de preguntar d'aquí un any o dos. Ara tot és molt pròxim, tot és en calent. Honestament, no sé què està passant. Senzillament intentes fer el dia a dia interessant, perquè també és una manera nova de fer un dia a dia. A l'estudi sempre és igual, però aquesta relació de l'estudi amb tota la resta no. I això d'alguna manera ho fa diferent, però no sé gaire bé cap on vaig, francament. És un moment peculiar, interessantíssim, però crec que sabré què estem fent quan tot reposi. Evidentment, he fet dibuixos nous que no havia fet, estic fent peces que potser no havia fet o almenys agafant seguretat amb un tipus d'obra a la qual abans d'alguna manera encara no havia donat tant de valor. Segur que passaran coses, però crec que això m'ho has de preguntar d'aquí un temps.

C.S.: Val, t'ho preguntaré llavors. Ara quins projectes s'han quedat a mitges per tots aquests viatges que no has pogut fer?

Hi ha des d'una cosa tan simpàtica com celebrar el desè aniversari de la instal·lació de la peça que hi ha a Antibes, al sud de França, *Nomade* –que va ser una peça molt important perquè va obrir tot aquest territori del cos fet amb amb lletres–, fins a la inauguració, a principis de mes, d'una peça a Toronto, que també fa dos anys i mig que estàvem esperant muntar, i just s'ha fet ara que no hi podia anar. Hi ha una peça al Century City de Los Angeles que també està esperant ser muntada, però en aquests moments tampoc no tenim la capacitat del viatge per fer-ho. I estem acabant de muntar una peça extraordinària de marbre blanc, que potser és la més gran que he fet mai, que pesa unes quatre-cen-

tes tones, a Grand Rapids. I tampoc no puc anar-hi. Aquestes coses...

C.S.: On va aquesta obra?

Està situada a la gran sala de benvinguda del Frederik Meijer Gardens & Sculpture Park, un museu especialitzat en escultura que hi ha al nord de l'estat de Michigan, a prop del llac, a la ciutat de Grand Rapids. Ells ja tenen una peça meva al jardí, però estan fent un nou edifici i em van demanar imaginar alguna cosa per a aquest espai. Suposo que pensaven en algun detall a la paret, alguna coseta, i el que he fet és agafar les quatre parets i treballar-les completament. I això ha fet que a cada paret, que fa vint-i-sis metres per sis i mig, hi hagi una gran cara allargada, que d'alguna manera és com un paisatge. D'aquesta manera no ho havia fet mai. És completament horitzontal, i em sembla d'una bellesa absoluta.

E.V.: És un baix relleu?

Sí, hi he tornat a insistir. Ja ho havia treballat a la Fundació María Cristina Masaveu Peterson, a Madrid, però amb un baix relleu vertical. Crec que el relleu s'havia oblidat molt en el món de l'escultura i d'alguna manera l'estic tornant a reintroduir. M'interessa perquè seria com un punt entre l'obra plana, el meu dibuix, i l'escultura, com si pogués treballar aquest estat entremig, com si les peces volguessin sortir del pla i agafar vida. Això m'agrada molt. I per a aquesta peça de Michigan vam trobar un marbre blanc perfecte, impecable, que no té cap veta, al Vietnam. Penso que serà com una capella; és a dir, hi entraràs i d'alguna manera hauràs d'abandonar prejudicis o idees que portis de fora abans d'entrar al museu. Serà com una sala de purificació, per entendre'ns, abans d'entrar al museu i veure la col·lecció extraordinària d'escultura contemporània que tenen. Crec que he fet una sala que és una mica espiritual, una mica mística, d'alguna manera. L'escultura té aquest punt tan abstracte que necessita que abandonis tot el que és literal, tot el que és narratiu, quan hi entres. Aquelles peces que havia fet amb gotes d'aigua que queien sobre el címbal buscaven alguna cosa així, que intentessis ordenar el teu cos perquè no creessis aquest soroll que pertorbava l'espai, per crear silenci. Aquí també una mica és crear un silenci, però un silenci mental.

E.V.: Has explicat a vegades que de petit t'amagaves al piano del teu pare i senties les vibracions a dintre mentre ell el tocava. ¿Això és en l'origen del teu interès pel silenci?

La veritat és que no ho sé, però sí que a mesura que he anat envellint he donat cada vegada més valor a aquest moment. El meu pare i la meua mare es van conèixer estudiant música, ella somiava ser cantant i ell ser pianista. Suposo que la postguerra no els va permetre acabar-ho de realitzar, però la meua mare cantava sempre per casa i el meu pare així que arribava de treballar es posava al piano.

C.S.: De què treballava?

Era representant d'una empresa de prestatgeries metàl·liques, i era un home feliç. Jo vaig tenir una infància molt feliç.

C.S.: Com va ser aquella infància a Sants?

El meu pare era un gran lector, i com que la seva economia no era gaire bona, els diumenges al matí anàvem molt al Mercat de Sant Antoni a buscar llibres vells de segona mà. A mi això crec que també em va

"Honestament, no sé què passa. Si m'haurà afectat la pandèmia a l'obra ho veuré més tard"

"La memòria és femenina, i el futur també és femení. L'home és un accident simpàtic"

marcar molt, a part del piano, perquè vaig descobrir a les portades dels llibres que hi exposaven què eren els etruscs, el món assiri, el món egipci... i recordo que aquelles imatges em va provocar un daltabaix. I després, el piano. Quan ell arribava es posava a tocar, li agradava molt Chopin, i quan jo em barallava amb el meu germà m'amagava dins d'aquell piano. Era un piano vertical, que, com sabeu, té una arpa que és triangular i deixa un espai prou gran perquè hi càpiga un nen de tres, quatre, cinc anys. Jo m'hi posava recollit [fa el gest], una mica com quan ets a dins del ventre de la mare, i recordo que era espectacular quan el meu pare sense saber-ho tocava i jo des de dins sentia la vibració d'aquest instrument, perquè l'instrument i jo vibràvem alhora, i era com si el món i l'Univers estiguessin dins d'una gran harmonia. Potser tot això va fer que donés tant de valor al silenci. És a dir, el silenci és, d'alguna manera, un desig, no existeix, perquè el teu propi cos és tan sorollós que t'impedeix el silenci absolut, i això sempre m'ha obsessionat.

C.S.: Ara aquí, a l'estudi, ets darrere d'una de les escultures de lletres, que té una posició similar a la que descrivies quan estaves amagat al piano. ¿Aquest personatge concentrat i recollit, amb el cos tatuat de lletres i alfabets, ets tu, és el teu cos?

Sí, sí. Inclús em vaig arribar a escanejar jo mateix per poder tenir la proporció del meu cos. Recordo



que el primer home de lletres es deia *Tel Aviv man*, perquè el vaig imaginar a Tel Aviv. Jo era molt amic del director del Museu de Tel Aviv i m'enrecordo que una de les vegades que hi vaig anar ell em va regalar el *Cantar dels cantars*, que a mi m'agrada molt, i sempre en parlàvem. Era una versió que havia fet un artista a Berlín als anys vint, i n'havíem fent un facsimil que estava escrit en hebreu i en anglès. I érem a Tel Aviv i pensava que la vida ens va tatuant permanentment, però amb tinta invisible, i de cop algú quan et coneix i contacta amb tu sap llegir en aquesta invisibilitat de la tinta coses que d'altres no veuen, i es fa un amic, un amant, una persona pròxima. I pensava en aquesta cura que té la cultura jueva de vigilar si la coma o el punt és correcte, perquè això pot canviar no només un text, pot canviar l'Univers, igual que el pot canviar un punt o una lletra més o menys en la nostra pell, en el nostre tatuatge. I vaig decidir fer un cos que era el meu en aquells moments, de lletres, i així va néixer la primera peça d'aquestes, que es deia *Tel Aviv man*.

C.S.: Però després n'has fet més.

Aquest tatuatge permanent de la vida sobre la pell crec que representa molt bé la imperfecció de l'ésser humà, que sempre està en construcció. Per a mi són peces importants. La primera la vaig fer amb l'alfabet llatí, el meu, però després pensava que, si viatjo per tot el món, si tinc amics de tot el



món i ells utilitzen altres alfabetes, estaria bé barrejar-los. Això va generar una cosa d'un dinamisme extraordinari, perquè crec que cada alfabet és un retrat meravellós del nostre *background* cultural, perquè per segles i segles s'ha anat purificant aquest signe, que en el fons és com una polaroid del lloc on has nascut. I aixíestic ara, amb aquesta barreja que va generar tota aquesta obra de personatges amb textos, i tota l'obra dels retrats, encara que aquests venen més de la *Crown Fountain* de Chicago, ja us ho explicaré. Aquestes obres amb alfabetes em permeten parlar de la meravellosa diversitat de la societat i del món.

E.V.: ¿Els alfabetes, per tant, són un pont amb els altres?

Aquest seria el meu desig, i crec que l'art té aquesta capacitat de crear ponts d'unió, perquè en el fons tu aprofundeixes en una memòria que és més àmplia que els teus propis records. La memòria és allà, i tu participes d'ella, i com més aprofundeixes en les teves arrels, més pots tocar la memòria i les arrels dels altres. Jo sempre he refusat la paraula *internacionalitat*, la trobo horrorosa. Crec més en la universalitat. Però per poder-hi accedir has d'anar a les teves arrels. Jo soc mediterrani, un noi d'aquí que no sap nedar i tot el que vulguis, però crec que si treballes amb l'honradesa del que tu ets és com més lluny pots anar, i acariciar així la memòria dels altres.

E.V.: Parla dels retrats. Per què fas rostres de dona, normalment? De noies joves a més a més, de nenes, i amb els ulls tancats. ¿És una mirada interior?

Tot el tema dels retrats surt del projecte de la *Crown Fountain* de Chicago. Allà vaig decidir fer el retrat de mil habitants de la ciutat. El punt de sortida en aquell cas va ser barrejar dues coses que m'obsessionaven: la idea de la font com a memòria de la naturalesa a l'espai urbà, que té una tradició enorme, i després utilitzar com a icona de la ciutat la gent anònima que la construeix, perquè crec que una ciutat no és la seva arquitectura, sinó la gent que hi neix i hi mor i hi viu d'una forma fluida i orgànica. I a mi sempre m'havien agradat molt les fonts de Roma, que per a mi són una referència, però em preocupava que estan igual des de fa segles, en una posició concreta, no es poden bellugar. I em vaig dir: "Això és absurd, jo faré que es belluguin", i vaig decidir utilitzar vídeo filmant aquestes cares dels ciutadans de Chicago. És una peça molt grossa i vam haver de filmar amb màxima qualitat. Durant set mesos vam tenir un set a l'escola de l'Art Institute de Chicago, en el que va ser una experiència meravellosa, i per poder fer aquesta mena de diàleg entre dos edificis plens de gent, que són les dues torres que configuren la font, vaig allargar els caps amb una proporció especial. I després jo volia seguir, però no ja amb vídeo sinó amb materials més clàs-

sics. Ja havia treballat molt l'alabastre i vaig fer els primers caps amb alabastre, després amb pedra, amb bronze, amb fusta... Però ja no calia que fos gent d'un lloc concret. Aquell va ser el moment que vaig decidir que només havien de ser dones i joves, perquè sempre havia pensat que la memòria és femenina i el futur és femení. L'home és un accident simpàtic, però un accident. Tot el més important de la nostra memòria ho porta la mare, i tota la idea de futur també és femenina perquè és la penetració a la terra, que fertilitza i crea. I nosaltres sí, tenim una part important, però bé, és un segon. I després desapareixem. Quan falta el pare no es destrueix mai la família, però si falta la mare es desfà. Aquesta idea de memòria a mi m'obsessionava molt i vaig decidir fer dones joves. Són persones reals, les fotografio, escanejo aquests personatges quan els trobo i allargo els caps en la mateixa proporció que vaig fer els vídeos de Chicago, però senzillament treballant-ho ara amb materials molt més tradicionals dins de la història de l'escultura.

C.S.: Tornem als orígens. Per què te'n vas anar de Barcelona? Quin va ser el primer moment que et vas dir "Me n'he d'anar"?

El primer viatge va ser als vint anys al Brasil. A mi em fascinava i em tenia molt obsessionat tot el món de les religions que no són les oficials, diguéssim, i recordo que gràcies a uns amics brasilers que havia fet vaig poder anar allà a passar un mes a São Paulo i a Rio per conèixer amb més profunditat la macumba, el canomble, tot un seguit de cerimònies que vaig poder veure a les zones de favelas de São Paulo i que van ser molt importants per a la meva formació, per al meu esperit. Aquesta gent quan començava a entrar en trànsit havia de beure *cachaça* i fumar uns cigarros que es feien amb fulla de blat de moro perquè si no podien flotar de tanta espiritualitat, i beure i fumar els equilibrava. Tot això per a mi era escultura en estat pur! Allà, una nit a Ipanema vaig decidir que un dia faria l'escultura que trenta anys més tard vaig poder fer a Rio de Janeiro. Aquell cap que ara hi ha, jo l'havia imaginat trenta anys abans. Aquell va ser un viatge molt important, però el de veritat que va suposar anar-me'n de Barcelona va ser als 28 anys, quan me'n vaig anar a viure a Berlín.

C.S.: Havies anat a La Llotja a Barcelona. També belles arts?

Vaig intentar-ho, però vaig deixar-ho perquè em van suspendre, em vaig rebotar i me'n vaig anar. Em van suspendre el curs perquè no hi anava... En el fons m'ho mereixia, però. L'Hernández Pijuan era el meu professor i em va suspendre, i me'n vaig anar perquè deia o això o ens barallem. Jo el respectava molt, però no ens enteníem gaire. I llavors Berlín era una ciutat excitant. M'agradava també aquesta idea de la ciutat tancada, de la muralla, tot aquest món tan hermètic.

C.S.: Quin any era?

L'any 1984. Me n'hi vaig anar en autobús, i vaig trigar tres dies a arribar-hi, això també és molt important en aquest viatge. I era tot, era un moment que tothom a Berlín tenia vint-i-vuit anys, saps? I després de Berlín me'n vaig anar a viure a Brussel·les.

C.S.: De seguida?

Vaig estar un any llarg a Berlín, vaig tornar a Barcelona, però gairebé de seguida vaig fer l'exposició a la Galeria Maeght aquí i a la Galeria Juana

de Aizpuru a Madrid. I llavors me'n vaig anar a Brussel·les. Tenia l'estudi a la zona de Tervuren, on hi ha aquell gran museu d'art africà, que em tenia fascinat. Després ja vaig tornar a Barcelona. He tingut petites temporades esporàdiques vivint en alguns llocs, però veritablement aquestes han estat les estades llargues de veritat.

C.S.: Però a París també hi vas viure, no?

Ah, sí, esclar, ja no me'n recordava. Em va convidar l'Yves Michaud, que llavors era el director de l'Escola de Belles Arts, a fer-hi classes, i per això me'n vaig anar a París. Allà encara tenim un apartament on ara viu un dels nostres fills, que fa de cuiner. És veritat, ja se m'ha barrejat tot.

C.S.: ¿Sempre has mantingut taller a Barcelona?

Sempre. Ara ja no me'n vaig. És a dir, viatjo pels projectes i la veritat és que passo molt de temps fora, però no perquè tingui un estudi a fora, sinó perquè a vegades fabriquem a fora. Per exemple, la part de so que havia treballat en les peces de címbals i gongs la vaig fer fabricar pràcticament tota a Itàlia. Allà vaig trobar un fabricant de gongs i címbals a Santomat, a Pistoia, i vam tenir una relació molt estreta. I d'aquesta peça de Grand Rapids que ara s'acaba de muntar el marbre ve del Vietnam però l'hem treballat aquí, a Llinars del Vallès, amb una gent que treballa per a la Sagrada Família. Em va semblar que era la millor publicitat perquè algú em fes el que jo buscava, algú tan boig, saps, com la Sagrada Família. I ha funcionat molt bé. Però, esclar, has d'enviar les peces... Ara estem fent un projecte que s'instal·larà a Nova Jersey, just a davant de Manhattan, en un moll que entra dins del riu Hudson. Estic acabant un cap de 22 metres que anirà allà, en posició de silenci, mirant a Manhattan, i l'estem fabricant no gaire lluny d'aquí, amb qui hem fabricat sempre totes aquestes peces blanques. S'hauria d'haver inaugurat a l'octubre, però amb tot això de la pandèmia ho hem hagut de posposar i s'instal·larà sembla que a l'abril. Està una mica a l'alçada de Wall Street, a dues milles en diagonal del nou Whitney, i des de la terrassa del museu hi haurà una visibilitat bastant bona. Crec que també serà una peça molt important, just després del confinament, perquè és un homenatge a l'aigua però també té a veure amb això del silenci i el recolliment.

E.V.: ¿Creus que aquestes peces sobre el silenci es poden entendre millor després del covid?

A veure, jo soc un romàntic i m'agradaria dir que sí, però em fa por que la gent se n'oblidi de seguida, de tot això, saps què et vull dir? A vegades la societat té una capacitat d'oblit extraordinària. Potser és bo, també, si no ens tornariem bojós, però no sé si aprendrem cap lliçó especial de tot això. M'agradaria pensar que sí, honestament, perquè quan la gent es troba en situacions molt límit torna a mirar endins i dona valor a coses que abans potser valorava, però no n'estic gaire segur. Tant de bo tinguis raó.

E.V.: I ens ajudarà a repensar la cosa pública? El valor del que és públic?

Tant de bo. Com saps, com a artista moltes vegades he defensat la bellesa en un moment en què ningú en parlava i semblava anacrònica. Crec que la bellesa és una força extraordinària que no té època. És com un estat d'ànim, com l'èter que pensaven els antics que ens rodejava. La bellesa és això, no la sabem explicar però la percebem, la

notem. Potser hi ha gent que ho transforma en religió, d'altres en un comportament ètic, uns altres en imatges estètiques, jo què sé... Però la bellesa existeix, esclar, tot i que no la vegem. També m'heu sentit dir moltes vegades que el més important a la vida sempre és invisible, potser la bellesa també, d'aquí aquesta impossibilitat d'explicar-la o definir-la. Un artista es passa la vida aproximant-s'hi, intentant aproximar-se a aquesta bellesa, i cada època històrica proposa noves formes de bellesa o d'entendre-la, perquè la bellesa potser és una, però ens hi aproximem de maneres diferents i la llegim de maneres diferents, no ho sé. Jo també formo part d'un moment històric i suposo que la gent jove que està arribant també tindrà una manera de llegir-me i d'entendre'm que potser no és el que pensava jo. Em mantinc bastant obert perquè tothom pensi el que vulgui de mi en el futur. No tinc cap voluntat d'assentar una veritat o de dir que la meua obra és la correcta, no ho he volgut mai, i ara encara menys després del que està passant amb això de la pandèmia.

C.S.: Amb l'escultura monumental fas una mica de director d'orquestra, però a part dibuixes, fas fotografies, escrius. ¿Com gestiones els diferents nivells de treball?

Doncs la veritat no ho sé gaire, però no podria estar sense fer una cosa i l'altra. Crec que es van equilibrant. Sempre he dibuixat, i també faig bastant gravat perquè és un bon laboratori d'idees. Tampoc no

és exactament el dibuix, perquè igual que amb l'escultura hi ha d'haver algú entremig que fa aquesta planxa o aquesta història d'ordinador, el que sigui. L'escultura té aquesta necessitat de tenir un equip al voltant que t'ajudi, i això vol dir també compartir diferents sensibilitats, no mirar només la teua. Has d'acceptar i compartir que cada persona té una manera de formalitzar o de realitzar les seves idees. Jo crec que és extraordinari, a mi m'ha ajudat a créixer molt, això. L'escultura a l'espai públic demana unes escales molt grans, i per tant també necessita una planificació molt gran. Això vol dir que la creació és una, però després passar aquesta creació a la veritat, a la realitat, suposa tota una altra manera de fer les coses. És passar els somnis a la realitat, i en aquestes mides no hi té lloc la improvisació. Aquí ja hi entra un aspecte molt tècnic, i per això necessito un equip, perquè jo soc bastant negat en tot això. Tinc la intuïció de l'escala perfecta, soc molt intuïtiu, mai m'he equivocat amb l'escala, però m'avorreix la tècnica. Per això necessito una gent que sigui molt més bona que jo tècnicament, perquè si tu tens un equip molt bo, tu també ets més bo. Sempre m'he rodejat de gent d'una gran qualitat, tinc un equip extraordinari.

C.S.: Quanta gent sou al taller?

L'equip no és només la gent d'aquest taller, però amb tot plegat som uns tretze. Després tenim col·laboracions amb equips exteriors, el que passa és que aquí ho coordinem i tinc gent que



m'ajuda específicament amb les peces més pròximes. Això és molt important en escultura, per això ens diem Plensa Studio Barcelona, perquè ja fa molts anys vaig creure que el treball de l'escultura era un treball molt d'equip, i amb la Laura vam imaginar aquesta idea de l'estudi. En el fons he tornat sense adonar-me'n a conceptes molts clàssics de la gran tradició de l'escultura. El taller, la model...

C.S.: Parles en plural, molt cops incloent-hi la Laura Medina, la teva dona. ¿Heu format un equip també professional?

Bé, és que no sabia viure sense ella. I tampoc sé si és professional o no. Avui [3 de setembre] fa 15 anys que ens vam casar. Els fills ens demanen que ens caséssim oficialment perquè no ho estàvem, tot i portar molts anys vivint junts.

E.V.: ¿I quin paper juga ella en l'obra de Plensa?

Crec que és allò típic que es diu que no saps on comença un i acaba l'altre. Per mil raons hem anat fent aquesta combinació, jo crec que de voluntats. Ella va assumir una qüestió que a mi em preocupava, perquè soc molt caòtic, que és la gestió, i això m'ha ordenat d'alguna manera, i m'ha permès alliberar-me de coses que a vegades em costen més. Però és més que això. No és només un suport material sinó també espiritual.

E.V.: ¿I quina és la relació de Plensa amb Barcelona? És satisfactòria?

Bé, és una relació d'amor i odi. Crec que el lloc on neixes i creixes sempre és un lloc més conflictiu. És bo inventar-te de nou en alguna altra situació, és necessari, imprescindible, canviar d'escenari. Barcelona és una ciutat que m'estimo molt, però, no sé per què, té una capacitat increïble de perdre oportunitats, sembla que ens agradi perdre totes les oportunitats. I això que sabem crear les condicions.

E.V.: Quins projectes tens en aquests moments a Barcelona?

Ara, cap. N'hi ha hagut, però costa acabar-los, i això a mi em desespera, perquè soc un home d'acció, i aquí és molt complicat.

C.S.: I quins projectes fallits tens a Barcelona?

Tots. Tinc tots els projectes fallits a Barcelona. Vaig deixar al seu lloc la peça del Palau de la Música perquè ho demanava la gent del barri, i això em va fer molta il·lusió. La peça que hi ha a Antibes, la que ara celebrava el desè aniversari, també la demanava la ciutat: van fer una carta amb dos mil signatures per a l'alcalde i al final es va quedar. I peces que hi ha en altres llocs del món també ho han demanat els veïns. A mi això em toca molt la fibra, quan la gent ho demana, perquè és un retorn d'energia extraordinari per a un artista. Evidentment que necessites vendre i no saps qui compra, però quan és la gent del carrer que diu "Ostres, deixeu-la, no la toqueu",

fa molta il·lusió. I amb el Palau de la Música em va passar. I l'he deixat allà durant uns anys.

C.S.: No és definitiu?

No.

C.S.: I tenies un altre gran projecte per a la ciutat...

Tenia aquell projecte que volia fer a davant del mar a la Barceloneta, un gran cap que penso que és un projecte extraordinari, però al canviar l'Ajuntament... Ja sabeu que moltes vegades la cultura depèn dels polítics, i malauradament quan canvia el polític canvia tot, i tornem-hi. M'enrecordo que me l'havien demanat per a Istanbul i per a Alemanya, fins i tot uns alemanys em van dir que ja el pagarien ells si volien... Però no, el diner privat sempre ha fet por al polític espanyol, o català en aquest cas. Com aquest museu que ara no donen permís per fer-lo perquè hi ha diner privat barrejat.

C.S.: L'Hermitage?

Al polític d'aquí sempre li ha fet molta por això, perquè no ha acabat mai d'haver-hi lleis de mecenatge clares com als Estats Units, on tot el diner per a la cultura és privat. I jo crec que està molt bé, perquè, a veure, si tu vius a Cadis, el que t'agradaria és fer un museu a Cadis, no? Però aquí és impossible. Tu dones els diners i potser fan el museu no sé on. Als Estats Units si tu vius a Omaha dones els diners a Omaha i fan el museu a Omaha. esclar, això aquí és molt complicat, és un país estrany.

C.S.: Aquí tens molt ressò popular, i això es va veure amb les cues que hi havia per veure la teva retrospectiva al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Macba), però en canvi aquella mostra va provocar una polèmica interna en el sector artístic perquè alguns s'hi oposaven virulentament. ¿Aquesta resistència del sector només et passa aquí o també en altres ciutats?

No. En altres llocs no em passa. Potser és perquè soc d'aquí. No sé si a un artista de Nova York li passa també a Nova York, a mi a Nova York sempre m'han rebut amb els braços oberts i no paro de fer-hi projectes o de tenir-hi col·leccionistes. A Anglaterra, els Estats Units, Alemanya, el Japó, la Xina, no ho sé, no hi tinc cap problema. I vaja, aquí tampoc tinc cap problema. No ho sé, l'exposició del Macba jo mai la vaig entendre com un desafiament a ningú. L'únic problema que vaig tenir amb l'exposició és que la vaig trobar petita. Jo necessitava més espai, tinc més registres, ¿saps què et vull dir? I em va saber greu perquè després de vint anys sense exposar a Barcelona m'hauria agradat tenir una mica més d'espai. Però també m'ho vaig passar bé, i si només volen això de mi, doncs ja està, hi ha altres llocs del món que volen més coses.

C.S.: I no tens altres projectes? ¿A Barcelona no hi ha converses en aquest moment de res?

No, aquí res. Sí que crec que va ser molt, com ho diria, simpàtic el que em va passar a Madrid amb el gran cap de la plaça Colón. Està sent una cosa molt emocionant per a mi. La Fundació Maria Cristina Masaveu em va demanar aquella peça per a una exposició a la fundació, i també van pactar amb l'Ajuntament de Madrid –imagina't, quan hi havia l'Ana Botella– restaurar l'antic pedestal de l'estàtua de Colón, que ara és enmig de la Castellana, per exposar-hi una obra gran i fer cada any un artista diferent. Ells finançaven les obres i els van dir que

"M'estimo molt Barcelona, però té una capacitat increïble de perdre oportunitats"

EL PROJECTE FALLIT DE BARCELONA Imatge digital amb Anna, l'escultura transitable en malla d'acer inoxidable de 52 metres d'altura que Jaume Plensa va idear el 2014 per a la platja de la Barceloneta, a sobre de l'espigó del Gas. L'artista donava l'obra i un grup d'empresaris es comprometien a posar els diners –el cost superava els 15 milions d'euros– i buscar més finançament privat per construir-la i instal·lar-la, en principi en aquesta ubicació, tot i que l'artista no descartava altres emplaçaments. El govern de Xavier Trias hi estava d'acord, però amb el canvi a l'Ajuntament de Barcelona el projecte es va descartar.

Plensa Studio Barcelona



volien començar amb mi, i els va semblar bé. Després va canviar l'Ajuntament, em vaig reunir amb Manuela Carmena i també estava encantada que comencés jo. Hi ha haver consens i, pum, posem l'escultura, i què passa? Havia d'estar-hi només un any i ara la gent no vol que la treguin. Hi ha hagut un perjudici per als altres artistes, però us juro que no hi tinc res a veure. La peça no és ni meva, és de la fundació, i fins i tot tenien un itinerari i la volien portar a Lisboa, Miami i Boston, però s'ha quedat a Madrid. Hi ha gent, com el mateix director de les excavacions d'Atapuerca, que em diu "On s'ha de firmar perquè es quedi aquí?" I a mi, doncs què vols que et digui, em fa il·lusió perquè veus que la teva obra, que no deixa de ser una ampolla amb un missatge, a vegades arriba a platges on hi ha gent que entén el missatge i se'l fa seu. Com a artista, honestament, és molt agradable, aquesta resposta.

C.S.: Abans explicaves que el baix relleu de Michigan l'estàs fent a Llinars amb els que munten la Sagrada Família. ¿Et faria gràcia treballar a la Sagrada Família?

No. Això t'ho puc dir en confiança: quan es va morir l'escultor, el Josep Maria Subirachs, em van venir a veure i em van proposar fer-ho jo. Vaig dir que no. Crec que és un error seguir així, penso que haurien de canviar completament la manera de fer... És un arbre massa gran, no m'hi veig amb cor. Adoro Gaudí, però no per treballar-hi.

C.S.: És delicat, perquè si no ets tu algú ho farà, volen acabar la Façana de la Glòria.
Crec que no s'hauria de fer.

C.S.: Què no s'hauria de fer?

Res, ja fa anys que no s'hauria d'haver fet res més. Però bé, jo no m'hi puc posar perquè a més té propietari, la Sagrada Família. Recordo molt les polèmiques de fa anys, quan van invitar Subirachs. Respecto molt l'arquitecte en cap, Jordi Faulí, és un home brillant amb qui vaig coincidir en unes converses a Hong Kong ara fa uns pocs anys, però crec que està equivocant tot el plantejament. La Sagrada Família s'hauria d'haver deixat com estava o haver encarregat a un arquitecte contemporani que l'hagués continuat amb l'esperit de l'època actual, saps què et vull dir? Ja sé que es diu que la catedral de Barcelona es va acabar al segle XIX en estil neogòtic, d'acord, però tampoc és que sigui una joia, aquella façana, no? Jo trobo que és maco quan és romànic, gòtic, renaixement, el que toqui per l'època.

C.S.: És molt millor Santa Maria del Mar, que es va acabar al seu segle amb l'estil de l'època.
I tant, Santa Maria del Mar... Allà sí que hi faria el que em demanessin, em torna boig. Però a la Sagrada Família no.

C.S.: I l'obra del Clínic, per què? ¿Com va sortir la idea de donar-la, de fer-la?

Jo de jovenet, de molt jovenet, somiava ser metge perquè em fascinava el cos humà, i sort que no ho vaig fer perquè és veure la sang i... He dit sempre que tinc una gran admiració pels poetes, però no he dit mai que també en tinc molta pels metges, els admiro profundament. I tenim una certa amistat amb el director de l'Hospital Clínic, el doctor Campistol, i ell és un apassionat de l'art i molt entusiasta. És perillós perquè et pot convèncer en dos segons de qualsevol cosa, té un poder magnètic extraordinari, i me la va demanar ell, la peça: "Jaume, has de donar una peça al Clínic". I vaig dir: "Bé, doncs té. Aquesta t'agrada? Sí?, doncs ja està". I ha sigut així de senzill, perquè ell creu,



i jo hi estic d'acord, que l'art també té un poder sanador, i per això no li puc dir que no, m'entens? I com que al Clínic sempre van justos, tampoc la poden comprar. De fet, a Espanya, i a Catalunya, hi ha un problema molt seriós, i és que no hi ha donants. Als Estats Units algú hauria comprat la peça i l'hauria donat al Clínic. Aquí l'artista també ha de fer de donant.

C.S.: D'artista i mecenes.

A vegades en faig broma i ho dic així: aquí els artistes fem de Gaudí i de comte Güell.

C.S.: De fet és una llarga tradició, perquè també Tàpies i abans Miró van haver de fer de mecenes amb les seves fundacions.

Bé, sí, perquè estimes els llocs i les coses, i crec que l'art és una cosa que neix per ser compartit, si no no té sentit. I d'acord que és important vendre, perquè gràcies a aquests diners també pots seguir treballant, pots tenir tota l'estructura necessària, però en el fons el que t'omple no és exactament això. I no ho sé, jo estic molt agraït al Clínic per mi o per amics que tinc o per la labor enorme que han fet durant aquest temps de la pandèmia. Però no és només el Clínic, representa tot el que és el cos

sanitari, és una mica el símbol de tots ells. Estic regalant aquesta peça no exactament al Clínic sinó a tot el món sanitari, com un homenatge a ells. El que passa és que el Clínic és una mica com l'exemple, però que ho entenguin tots: des de la Vall d'Hebron fins a l'Hospital Dos de Mayo.

E.V.: Durant uns anys vas treballar com a escenògraf fent òpera amb La Fura dels Baus pels millors escenaris del món, però no ho hem vist a Barcelona. Ho veurem?

Bé, jo no sé si ho puc dir encara, però ho dic: el Liceu m'encarrega una obra per a l'any 2023. M'imagino que ho faran públic en algun moment, aviat. Em fa molta il·lusió. Com sabeu, havia col·laborat amb l'Àlex i el Carles de la Fura fa molts anys. Quan ells van tenir el primer encàrrec per fer *L'Atlàntida* de Manuel de Falla em van venir a veure perquè sabien que m'agrada molt l'òpera i volien que féssim equip, i em va agradar molt la idea. Aquella va ser la primera òpera per a ells i per a mi, i va ser molt interessant, un èxit. A partir d'allà el director del Festival de Salzburg ens va invitar a fer *La Damnation de Faust*, després en altres ciutats vam fer *El martiri de sant Sebastià*, *La flauta màgica*, *El diari d'un desaparegut* i, el 2007, *El*



“Quan es va morir Subirachs em van oferir seguir la Sagrada Família. Vaig dir que no”

“M’han encarregat una òpera per al Liceu el 2023, un ‘Macbeth’, i em fa molta il·lusió”

EL CLÍNIC ESPERA UNA OBRA A l’esquerra d’aquesta imatge, on es veu l’artista en una de les naus del seu estudi a Sant Feliu, es veu l’obra que l’artista ha donat a l’Hospital Clínic de Barcelona. La peça, titulada *Blau*, és un rostre de noia esculpit en una gran roca de basalt de més de dos metres d’altura que pesa dues tonelades. S’instal·larà aquesta tardor al vestíbul de l’hospital.

castell de Barbablava. I llavors vaig dir: “Ja en tinc prou”. Per a mi era un laboratori, una experiència, tot i que em van arribar a donar inclús el premi d’escenografia de Praga, però ja està. Entenc l’escenografia com entenc l’escultura: es tracta de crear un lloc on passin les coses. Amb l’escultura intento crear un lloc on sempre puguis tornar, i en el teatre jo el que creava era un lloc on els meus amics creessin l’acció. En aquell moment allò va tenir molt impacte, i els amics de la Fura van seguir i els va canviar la vida, perquè una mica ara només fan això. Però jo vaig tornar al meu món. Fins que el Víctor García de Gomar, que és amic i amb qui ja havíem fet plegats l’exposició del Palau de la Música que va acabar amb la *Carmela* al carrer, aprofitant que sap que des de sempre estic obsessionat amb *Macbeth*, m’ha demanat ara fer aquesta òpera per al Liceu. I la veritat, em va fer una il·lusió enorme.

E.V.: Per què ‘Macbeth’?

Bé, crec que *Macbeth* és la millor definició que s’ha fet mai d’escultura. Quan vaig llegir l’obra per primera vegada, en una edició en paper bíblia que he heretat del meu pare, em va marcar molt. I, de fet, la primera escultura amb text que vaig fer, una

peça en ferro colat de finals dels noranta, va ser amb un fragment de *Macbeth*, quan ell li diu a la seva dona: “No he matat un rei sinó la possibilitat de dormir”. La vaig posar en una placa a terra amb aquest fragment i es titula així, *Sleep no more*. A mi aquesta imatge, aquest fragment, em va provocar un xoc del qual encara no m’he recuperat. El que importa no és el rei, és el no dormir; no és l’objecte sinó tot el que s’ha viscut, l’experiència, el coneixement. Això és el que compta.

E.V.: Hi ha obra artística inquietant i hi ha obra artística que intenta asserenar, com aquestes noies amb els ulls tancats que semblen mirar cap endins, serenament.

Sí, això és una decisió meua, i és molt important, perquè aquestes nenes no estan dormint. Més que un estat de somni estan en un estat d’ensonyament. I té a veure amb la defensa que he fet molts cops del fet que la vista a vegades no és el millor vehicle per veure-hi, la boca el millor vehicle per dir o les orelles el millor vehicle per escoltar. Hem d’intentar utilitzar altres elements del nostre cos o de la nostra sensibilitat per a tot això, també. Totes aquestes nenes amb els ulls tancats estan d’alguna manera obligant

l’espectador a pensar cap endins, com si et possessis davant d’una porta i la porta fos un mirall. Moltes vegades quan estem davant d’una porta el que compta és tot el que hem imaginat abans, i gairebé no cal obrir-la, el que importa ja ha passat. Doncs això és una mica el mateix amb aquestes escultures. Quan vaig inaugurar la peça *Awilda*, que era a la platja de Rio de Janeiro, en un lloc d’una bellesa gairebé insultant, hi havia persones que em preguntaven com és possible que en un lloc així aquell cap tingués els ulls tancats. I els deia que ella el que està és descrivint una bellesa amagada, molt més gran que tota aquesta altra del paisatge, que és la teua bellesa interior. Tot el que amaguem a dins i que per pudor, per cultura a vegades, no comuniquem perquè no queda bé, perquè no és el moment adequat. Sempre intentem utilitzar frases que ens semblen demostrades per d’altres o que estan com homologades perquè així semblen més intel·lectuals o més preparats, i ens fa com vergonya parlar de nosaltres. I amaguem i acumulem paisatges interiors que, ai ai ai!, quina meravella si els poguéssim veure, si tinguéssim la valentia de treure’ls a l’exterior! Tot això és aquí en aquests caps, i no és un somni reparador o un somni inconscient. És, crec, una cosa que em torna a Vicent Andrés Estellés, que era un geni, el poeta en vigília, el poeta que està despert en “la llarga nit del seu poble”. És a dir, quan tothom dorm aquestes nenes no estan dormint, estan ensenyant, estan en aquest estat com per sobre.

E.V.: Un estat intermedi.

Quan vaig començar a fer escultura, no sé si ho recordeu, forjava, i em van sortir figures que no eren ni animals, ni homes, ni dones... Eren una cosa entremig. Sempre ho he viscut així. En aquells moments era molt obvi, molt clar, ni animal, ni home, ni insecte. Aquí, en aquests caps de nenes, és entre el somni i la vigília, aquest punt en què no estàs, com deia Duchamp, ni dret ni assegut. Aquests caps un dia quan els analitzin bé veuran que estan en aquest punt, que no estan ni deserts ni adormits.

C.S.: Costa creure que després del que ens ha passat, i encara que sempre dius que el teu treball no és periodístic, no s’hagi reflectit res d’aquest moment en el teu treball d’ara.

Potser sí, però no d’una manera conscient, perquè tots som fruit d’una època, evidentment. Però mira, hi ha aquestes quatre peces de les cares que surten del tronc de l’arbre que tens ara al darrere. Les vaig fer l’any passat, i són d’una gran complexitat, perquè suposen mesos de feina, ja que després de fer-les se n’han fet motlles, s’han fos en bronze i se n’han fet edicions. Una d’elles és ara al Parrish Art Museum de Nova York, que té un edifici molt maco als Hamptons rodejat d’aiguamolls, perquè amb això del covid volien fer exposicions a l’aire lliure. Els vaig proposar posar-les en un cercle, i et juro que sembla una peça feta ara, com si l’hagués fet pensant en el moment que vivim, perquè té un punt gairebé primitiu, com primari, com els menhirs. Quan ho veus d’esquena veus el tronc de l’arbre, no té res, però entres al cercle i descobreixes aquest cap, que és una mica barroc perquè no és hieràtic sinó que té una torsió, que és la primera vegada que l’he fet. A vegades pot haver-hi com una intuïció. Això passa bastant en el món de l’art, que hi ha com una olor, alguna cosa, saps què et vull dir? I per això et dic que em preguntis d’aquí un any què m’ha canviat, perquè segur que sabrem més coses. ●

Podeu veure l’entrevista sencera a l’Ara.cat