

Joan Fuster i l'art

Xavier Antich

El poeta grec Arquíl·loc va deixar, entre els seus versos, una línia breu, contundent i enigmàtica: «La guineu sap moltes coses, però l'eríçó en sap una d'important». La guineu és la intel·ligència de la dispersió, una força centrífuga que fuig cap a tot arreu sense aconseguir de preservar el seu centre. L'eríçó, al contrari, és concentrat i distant, treu la seva força de la intensitat de la convicció i tot ho porta cap al seu centre per tal de, d'allí estant, pensar-ho tot. Isaiah Berlin, d'aquest diguem-ne principi, proposa considerar Shakespeare com una guineu i Dant com un eríçó. Al costat de les guineus, Berlin hi arrengleraria, entre d'altres, Montaigne, Goethe, Joyce; i dels eríçons, Pascal, Dostoievskij, Proust.¹ Si se'ns permet d'utilitzar la imatge, diriem que Joan Fuster, tot i semblar una guineu, és, i de forma molt intensa, un eríçó: potser un eríçó que va esmerçar tota la vida d'escriptor en semblar, a qualsevol preu, una guineu. I és que, malgrat la dispersió certament desmesurada dels seus interessos com a escriptor, hi ha pertot un alè intempestiu que potser els lliga tots per dins i que té a veure, per dir-ho d'entrada

sense massa matissos, amb una preocupació per la realitat. Potser, formulat així, pugui semblar un principi massa genèric o, fins i tot, ben poc peculiar o original. Tanmateix, quin principi no ho és, de genèric, i, d'altra banda, què tenen a veure la intel·ligència i el pensament amb l'originalitat?

I l'art? Pel que fa a l'art, no es pot dir, pròpiament, que fos una preocupació especialment obsessiva de Joan Fuster, si hem de jutjar per aquells escrits seus en els quals se n'ocupa explícitament. Uns pocs textos per a algun catàleg, algun article dispers, alguna referència més aviat tangencial i cap llibre. Bé, d'entre els llibres, però, hi ha el cas de *El descrèdit de la realitat*, el primer assaig pròpiament dit del gran assagista en català del xx i un dels seus textos més celebrats i llegits. S'hi parla, certament, de l'art, però d'una forma ben peculiar, perquè allò que, pel damunt de tot, preocupa Fuster i mobilitza la seva reflexió és la relació entre l'art i la realitat o, per ser més precís, l'evolució històrica de l'art, sobretot a partir de les avantguardes, i la seva deriva cap a una autonomia que manifesta allò que podríem considerar símptoma d'època i que Fuster caracteritza, tan afortunadament, si ho hem de jutjar per l'èxit posterior de la seva recepció, com a «descrèdit de la realitat». De

Xavier Antich és professor d'Estètica a la Universitat de Girona. Ha traduït E. Lévinas al català i ha publicat, entre altres, *Introducció a la metafísica d'Aristòtil* (1990) i *El rostre de l'altre* (1993).

la importància de la recepció d'aquest text, en podem donar un sol exemple, al nostre judici paradigmàtic: un dels llibres més estimulants i brillants del primer Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, publicat per primer cop l'any 1963, comença remitent, des de les primeres ratlles, al text de Fuster, amb el qual tot el llibre manté, implícitament, un diàleg molt fèril i polèmic que el porta més enllà dels objectius originaris de Fuster i que li permet, a Rubert, de repensar la contemporaneïtat creativa en el marc d'uns altres paràmetres.² Cal no oblidar que, a més Rubert de Ventós ha estat, en la filosofia catalana, el capdavanter d'una autèntica reorientació del pensament, en la perspectiva estètica, que ha comptat, durant els darrers anys, amb bona part dels pensadors més interessants que han publicat al nostre país. No em sembla pas una dada accidental ni menyspreable.

Miquel Batllori ja va assenyalar que, des de bona hora, l'assaig històric de Fuster, com abans el d'Eugeni d'Ors, es va decantar cap a l'estètica.³ No pas pròpiament cap a l'art, val a recordar, perquè no és el fet mateix de l'art i les pràctiques artístiques allò que sembla amoinar-lo en primera instància, sinó el pensament de l'art, la reflexió al voltant de la problemàtica artística i, sobretot, la seva problemàtica relació amb la realitat.⁴ O per dir-ho ras i curt: allò que li interessa, a Fuster, de l'art és el seu allunyament de la realitat fins al punt de trencar-hi tots els lligams que tradicionalment hi havia establert. Perquè allò que *El descrèdit de la realitat* posa sobre la taula, des del mateix títol, és fins a quin punt l'art del segle XX (l'assaig es publica l'any 1955) ha perdut de vista la realitat amb la voluntat de constituir-se

com a realitat autònoma. I, en conseqüència, quin és el preu que ha hagut de pagar en termes de pèrdua de capacitat comunicativa i emotiva. Realitat i comunicació, heus ací els pols al voltant dels quals es trenca el contingut polèmic de l'assaig de Fuster. És cert, però, que fins i tot en termes de la historiografia de l'art, l'assaig de Fuster constitueix una excepció en un panorama més aviat migrat i academicista. Ho ha recordat Antoni Marí, amb la contundència que li permet el seu coneixement de la historiografia recent:

Si recordem el que es publicava per aquells anys en matèria d'història de l'art o d'assaig d'estètica, el llibre de Joan Fuster és un lliri entre cards. Per aquell temps, i fins els primers anys de la dècada dels 70, hi havia un esquifit coneixement de la tradició historiogràfica europea [...]. La historiografia artística que es feia i s'escrivia al nostre país, fins fa molt poc de temps, era anacrònica, estrictament erudita i amb un rònc esperit d'arxiver, seguint els paràmetres dels historiadors del segle XIX [...]. Pels anys en què Fuster redacta *El descrèdit*, a part d'aquest dos autors [María Luisa Caturra i Enrique Lafuente Ferrari], no hi ha cap nom que valgui la pena recordar, ni cap obra que plantegi, o simplement assenyali, qüestions o problemes artístics de l'envergadura dels que tracta Fuster i amb la cura, la gràcia, la ponderació i els matisos amb què ho fa ell; la qual cosa ofereix a aquest llibre un relleu que és necessari resaltar.⁵

L'apreciació de Marí és justa i resitua l'assaig de Fuster en un context que no cal menysprear: en el de la historiografia sobre l'art. Tanmateix, al nostre entendre, l'arrel del seu gran interès, encara avui, és

més aviat de tarannà i d'ambició: Fuster no pretén només participar, en els debats historiogràfics, amb un estudi sobre l'evolució de l'art i l'experiència estètica en la cultura occidental, sinó pensar les seves problemàtiques relacions amb la realitat i les derives, aleshores recents, de l'art contemporani de mitjan segle. És en aquest sentit que la problemàtica inaugurada, com a mínim al nostre país, pel text de Fuster continua encara avui oberta i, aspecte que al nostre entendre és encara més greu, sense continuadors clars. Perquè allò que planteja *El descrèdit* és, sobretot, la crisi del pacte tradicional entre art i realitat que comporta, als ulls de Fuster, una inqüestionable pèrdua del valor comunicatiu de l'art i el seu correlatiu aïllament en una esfera autònoma d'ús gairebé reservat als especialistes. A ningú que estigui al corrent de les darreres tendències de les produccions artístiques, durant les dècades que han seguit la publicació del seu llibre, i de la problemàtica teòrica generada al seu voltant, no podrà passar-li per alt que la qüestió continua al nucli de la discussió. És a partir d'aquest fil, que reprendrem explícitament al final de l'article, que ens interessa, ara, desplegar la tesi de la reflexió fusteriana cap al nostre present. No ens interessa, doncs, analitzar acadèmicament el plantejament de Fuster, sinó pensar a partir d'ell i analitzar fins a quin punt allò que ell descriu, l'any 1955, com a diagnòstic, pot orientar una lectura de la problemàtica generada en les pràctiques artístiques a partir de la publicació de *El descrèdit* en allò que afecta, especialment, el moment actual.

Fins a quin punt aquests problemes al voltant de les relacions entre art i realitat preocupaven Fuster, ho manifesta un frag-

ment del seu diari, datat el 15 de març de 1952, on podem reconèixer idees que reapareixeran després a *El descrèdit de la realitat*:

Hi ha unes pàgines breus, i bastant explotades, de Wassili Kandinski, que van ser i continuen sent la formulació més exacta i lúcida de l'estètica no figurativa en pintura. I, en elles, un paràgraf ja famós, contundent, causa incessant –avui ho he tornat a comprovar amb uns amics– d'escarafalls, retrets i esquinçaments de vestidures. És aquell en el qual el pintor afirma que «el contacte de l'angle agut d'un triangle amb un cercle no produeix una impressió menor que la produïda pel contacte del dit de Déu amb el dit d'Adam en Miquel Àngel». Es comprèn que, així, en sec, aquesta asseveració hagi de resultar necessàriament angoixosa, sufocant, i fins i tot absurda i intel·ligible per a molta gent –com ho resulta per als meus amics. Més encara, jo diria que ho resulta per a tothom [...]. És clar que bona part de la sorpresa, o de la repugnància, s'esvaeix quan la frase de Kandinski és retornada al seu context. El rus la intercala en una explicació *interna* del moviment pictòric contemporani, en la qual compten, com a factors únics, la consciència i el desig dels mateixos pintors. «El pintor», diu, «sentia necessitat d'objectes discrets, silenciosos, quasi insignificants. Que silenciosa és una poma al costat del Laocoont. Un cercle encara és més silenciós!». D'aquí, d'aqueixa voluntat de l'artista –voluntat de silenci–, van desprenent-se, al llarg dels darrers segles, les successives primacies del paisatge sobre la figura, de la natura morta sobre el paisatge, i de l'esquema geomètric sobre la natura morta. A cada estadi, segons Kandinski, s'ha obtingut un major

guany de silenci. La pintura abstracta seria ja el silenci pur, si no fos que el silenci pur convé millor a l'absència de pintura...⁶

Fuster expressa, ja aquí, la seva perplexitat pel que podríem considerar la radicalització de l'autonomia de l'art, això és, la configuració de l'espai artístic com un univers de significacions pròpies alliberat i separat definitivament de la seva referència a la realitat. L'art, d'acord amb la caracterització de Kandinski, llegida per Fuster, ja no remet a res més que a si mateix i la realitat, a la qual l'art s'hi havia referit des dels orígens, queda ja definitivament fora de la nova *realitat* constituïda per l'art. Lluny, inassequible. Fora de la realitat, l'art resta silenciós i sol. Amb si mateix. Aquesta és la tesi que, a partir de la reflexió escrita als seus diaris, provocarà i articularà el discurs de Fuster en *El descrèdit de la realitat*, amb una voluntat, clarament polèmica, de donar resposta a aquest problema.

Malgrat l'astorament que la frase de Kandinski pot provocar en primera instància, Fuster intenta pensar-la, encara als seus *Diaris*, des de dins, ja que creu que allí s'hi troba l'arrel d'una problemàtica que, al seu judici, caracteritza bona part de la problemàtica de l'art pròpiament contemporani:

Els dits pintats per Miquel Àngel al sostre de la Sixtina no són anatomia o fisiologia, sinó mitjans pictòrics; el triangle i el cercle, d'altra banda, són igualment alguna cosa més que geometria: són mitjans pictòrics. Teòricament, doncs, i en tant que «mitjans pictòrics» —expedients plàstics, creacions de forma i de color—, l'equivalència hi és admissible. L'escena bíblica i el frec del

triangle amb el cercle s'identifiquen en aqueix pla. Des del punt de vista pictòric no hi haurà diferència: és a dir, no n'hi ha, sempre que es tracti de *veure's* com a simples entitats plàstiques.

No cal dir que la reflexió de Kandinski s'inscriu, i Fuster ho assenyalava amb molt encert a *El descrèdit*, amb la conquesta dels dominis de la pura visualitat. Una conquesta, cal recordar, que s'inicia a finals de segle XIX amb els fundadors del formalisme a partir de Konrad Fiedler i que hom pot resseguir, en la seva travessa noucentista, fins a, com a mínim, Rudolph Arnheim (que ha parlat expressament de «pensament visual»)⁷ o, més recentment, John Berger (que ha provat d'elaborar, a través del que anomena «maneres de veure», una versió contemporània de l'«elogi de l'ull» els ascendents del qual podrien remuntar-se fins a Leonardo da Vinci).⁸ A diferència de l'evolució històrica de l'art occidental, marcada pel que hom podria anomenar «la síndrome de Tirèsias» (el cec visionari que veu allí on els altres, que tenen ulls, no hi veuen res i que constitueix el paradigma, en la cultura grega i en la tradició occidental posterior, d'un menyspreu secular de la visualitat en benefici d'un espai de sentit que sempre està més enllà de l'aparença sensible), la conquesta de la visualitat a partir del formalisme (estrictament contemporani, en el temps i en el sentit, de la fenomenologia de Brentano —desplegada en la mateixa línia, després, per Edmund Husserl— i de l'impressionisme plàstic i musical) orienta l'espai pròpiament artístic en els territoris de l'aparença sensible, autònoma en el seu sentit i que ja no reclama ser travessada cap a un altre lloc per definir la seva naturalesa pròpia.

Provarem d'explicar-nos: fundant-se en el menyspreu de la visualitat, la història de l'art occidental i la teoria que l'ha acompanyat i que ha donat forma a través dels pensaments i de l'escriptura han afirmat, des dels seus orígens, que el sentit d'allò que hom veu no està necessàriament en allò que hom veu i que, de fet, constitueix la naturalesa sensible i visual de les representacions artístiques. D'acord amb la clàssica formulació de la mimesi, l'art representa, a través d'imatges, alguna cosa que està *més enllà* de les imatges i de la qual la imatge en rep el sentit. L'art *representa* la realitat i és d'aquesta referencialitat que l'art obté el seu sentit. Un sentit, doncs, que no rau en la presentació sensible d'uns continguts visuals, sinó en la seva capacitat de referir-se a una realitat que existeix fora i de la qual en deriva, en última instància, el seu significat. Tant se val, tanmateix, si la realitat a la qual l'obra es refereix és una realitat física, natural, ideal o divina. El sentit, en tot cas, és *en un altre lloc*: cal travessar l'obra, més enllà d'ella, per trobar-lo. És un sentit que, depenent del moment històric, pot remetre a les divinitats representades, en l'escultura grega o en la pintura mural o sobre taula medieval, o pot fer-ho, sobretot a partir del Renaixement, referint-se a aquelles figures històriques, mitològiques o religioses de les quals deriva, en última instància, el sentit de la seva representació. De forma més complexa, però no pas diferent en la seva essència, tot el simbolisme o l'al·legorisme de les diferents etapes de la iconografia artística occidental remet al mateix esquema de transcendència de la realitat estrictament visual. És aquesta exterioritat que dóna sentit a l'obra i respecte de la qual l'obra, en la seva

realitat visual, n'és purament una traça o petjada: l'obra assoleix el seu sentit per aquesta remissió cap a fora d'ella. Em sembla exemplar, en aquest sentit, la cèlebre carta de Bernat de Claravall a l'abat Guillem: en una època en la qual era habitual de representar la naturalesa, als capitells de les esglésies i claustres romànics, de manera simbòlica, Bernat es queixava perquè als monestirs els monjos preferien llegir *in marmoribus* abans que *in codicibus*, dedicant molt més temps a admirar la gran varietat d'animals i éssers extraordinaris representats a les imatges que no pas a llegir el text sagrat. D'aquí, Bernat en dedueix el caràcter constitutivament demoníac de les representacions i la naturalesa pecaminosa de la contemplació visual (*concupiscentia oculorum*). Bernat de Claravall, com Plató molts segles abans, hauria descobert en la fascinació davant la realitat sensible i visual de les representacions artístiques, un autèntic perill que cal conjurar al preu que sigui. Quan Susan Sontag, ja al nostre temps, reclami que, enfront d'una hermenèutica de l'art (que hauria orientat tradicionalment els principis de l'experiència estètica en la història de la cultura occidental), allò que ens cal és una «eròtica de l'art»,⁹ estarà reivindicant, de forma explícitament polèmica, una reorientació d'aquesta tendència que ara, certament sense entretenir-nos a rastrear-ne amb detall els diferents episodis i les diverses modulacions, estem dibuixant.

Caldrà esperar, fonamentalment, fins al romanticisme, perquè aquesta orientació es reformuli en uns termes diferents, deixant intacte, però, el mateix menyspreu per la visualitat de l'obra. D'acord amb la reorientació *expressiva* de l'art romàntic, el sentit d'una obra d'art ja no depèn de la

seva referència a l'exterioritat de la realitat (aquest *més enllà* de l'obra en què es funda la noció de mimesi), sinó que depèn, exclusivament, de la interioritat de l'artista que s'expressa i es manifesta en la superfície plàstica. El sentit de l'obra, aleshores, no cal buscar-lo *més enllà* de l'obra, sinó *ençà* d'ella, en la seva remissió a la interioritat creativa de l'artista que manifesta la seva subjectivitat en uns continguts. El gran pintor romàntic Caspar David Friedrich, en aquest sentit, ha estat, al nostre judici qui ho ha formulat de forma més clara i explícita:

Tanca el teu ull corporal, perquè vegis primer la teva pintura amb l'ull de l'esperit. Aleshores deixa sortir a la llum allò que vas veure en l'obscuritat, per tal que pugui exercir el seu efecte sobre els altres, de l'exterior fins a l'interior.¹⁰

La visualitat, aquí, però, és també travessada cap a un altre lloc diferent del contingut purament visual de la superfície plàstica: el lloc de la intimitat que l'obra expressa i de la qual, ara, en rep un nou sentit. Potser val la pena recordar que aquest desembarcament de la subjectivitat, d'acord amb els postulats del pensament nascut amb la Il·lustració que, a partir fonamentalment de Kant, ocupa l'escena europea, no caracteritzen només les arts plàstiques: també la música, en aquest sentit, es reorientarà d'acord amb aquesta primacia de l'expressió com a valor estètic hegemònic. Hom podria recordar només els exemples de Schubert, Schumann o Liszt, o sobretot el cas de Beethoven, de qui el musicòleg Charles Rosen, gens sospitos de psicologisme musical, ha escrit que mai cap compositor

abans d'ell havia convertit la pròpia biografia, com ho va fer ell, en el contingut mateix de la seva obra.¹¹

Aquesta reorientació operada al si del romanticisme, però, deixa intocada l'orientació fonamental de l'art occidental que fa, de l'espai de la visualitat, un espai de travessa, literalment insignificant si no és com a traça que cal travessar *més enllà* d'ella, cap a l'exterioritat de la realitat, o *ençà* d'ella, cap a la interioritat de l'artista. La conquesta de la visualitat, operada en els marges delimitats per la fenomenologia (en el camp de la filosofia), el formalisme (en els dominis de la teoria de l'art) i l'impressionisme (en les pràctiques artístiques), porta ja en el seu interior la llavor d'aquell procés que, a partir de les primeres avantguardes del segle XX, portarà l'art a separar-se d'una realitat a la qual ja no voldrà remetre i d'una expressió que no voldrà vehicular. Les conseqüències, ara que podem mirar enrere el segle ja acabat, són, certament, d'un abast incalculable.

I, tanmateix, Fuster considera que, tot i emparar-se d'una lògica irrefutable, l'argument de Kandinski (basat en els principis d'aquesta visualitat pura de la qual n'hem dibuixat els orígens i que constituïria el substrat de l'art de la primera meitat de segle XX) negligeix les circumstàncies històriques i naturals del receptor de l'obra, fent de l'espectador un ens de ficció disponible i buit. Perquè, de fet, sosté Fuster, el quadre és vist per algú

que el mira a través d'una complexió emotiva i intel·lectual ja fixada, i que, en mirar-lo, pretén trobar-hi un sentit vivent per al món i per a la seva existència. Potser –afegeix– no ha estat sempre així, *conscientment*: però sí que ho és, ara: ara

cerquem en l'art, i en la literatura, respostes, consols, ajuts, coneixences.

I, més endavant:

Hi ha la convicció, indestructible, que l'art pertany a l'esfera de les experiències més entranyablement directes: és, en suma, com una forma del tracte humà, si puc dir-ho amb aquests mots. En això que s'anomena el «gaudi estètic», el terme «gaudi» només resulta acceptable amb moltes reserves: l'element hedonístic, en la percepció de l'obra d'art, com de l'obra literària, és secundari, i pot no existir i tot. Per damunt d'ell, per damunt de tota altra consideració, ens hi atreu el poder comunicatiu, la notícia del món que l'artista ens hi dona –la notícia de si mateix, al capdavall. L'artista, per a *dir-se*, necessita *dir* el món: les coses del món, unes pomes, un paisatge, una escena, una cara. També nosaltres la necessitem, aquesta referència a les coses del món, per a entendre'l: solament per ella podem confrontar la seva visió amb la nostra, i traure'n la conseqüència. La pintura abstracta, en prescindir-ne, en menysprear-la amb un *no* orgullós, i mancar de vocabulari identificable, queda confinada a un mutisme impotent.

En el context d'aquestes reflexions, la conclusió de Fuster és ben clara:

L'obra d'art abstracta constitueix un món autònom i complet, una càpsula d'absolut, tancada, que flota o s'instal·la enmig de les realitats sensibles sense tocar-les ni referir-les. La repulsió espontània envers la plàstica no figurativa parteix d'això: d'aquesta fuga, d'aquest desarrelament respecte a les dades del món sensible, que desconcerta el contemplador.

Val a dir que la terminologia, molt pròpia de l'època, per a referir-se a l'art nascut de les avantguardes, com a «pintura abstracta» o «no figurativa» avui pot fer, certament, somriure, tot i que sigui encara d'ús habitual en certs sectors. Sobretot, perquè a la llum de bona part de l'art que es produiria a partir de mitjan segle, a través de l'expressionisme abstracte o de l'informalisme (així com a través de moviments tan significatius com el minimalisme, l'art pobre o el conceptual), hom pot trobar (i així ha estat rellegit recentment) en l'obra dels abans considerats prototípicament «abstractes», com el Picasso cubista o bona part de la producció de Paul Klee, una forta presència de «figuració» que desmentiria aquells plantejaments originaris per un simple desbordament de les categories. D'altra banda, com va declarar Morandi, en una entrevista radiofònica de 1957: «Res és més abstracte... que la realitat». Abandonem, per tant, molt conscientment, les denominacions antinòmiques de «figuració» i «abstracció» perquè emboliquen més que no pas il·luminen. I no només perquè tot art, des dels més remots orígens, és «abstracte», en el sentit més propi i originari de la paraula, sinó perquè, de fet, el conflicte és en un altre lloc. Un altre lloc ja detectat per Fuster de forma brillant: la constitució de l'art com una esfera que afirma la seva realitat i la seva autonomia sense referir-se a cap altra exterior a l'art mateix, sigui la realitat física o conceptual, sigui la interior que l'art expressaria. El que volem assenyalar és que, en el text de Fuster, malgrat un cert equívoc terminològic, que es manté a *El descrèdit*, hom pot trobar, encara avui, material sobrat per a una reflexió, que cada cop sembla més

urgent, sobre les problemàtiques relacions entre art i realitat, unes relacions que s'organitzen, històricament, al voltant de la progressiva autonomia de l'art com a univers separat i, al mateix temps, de la cada cop més qüestionada pèrdua de comunicabilitat de les pràctiques artístiques.

Fuster reprèn aquestes reflexions anotades al seus *Diaris* (la importància de les quals, al nostre entendre, és que contenen el nucli «admiratiu» de la seva reflexió posterior), provant d'assajar un intent d'explicació, en *El descrèdit de la realitat*. Com qui prova de respondre a un repte plantejat per l'experiència de la cultura, Fuster es llança a una travessa brillant, a través de diversos salts històrics, des de Fra Angelico fins a les avantguardes del segle XX. Tot plegat, per posar de manifest una autèntica paradoxa (Miquel Batllori ja ha assenyalat la importància d'aquest procediment de la, diguem-ne, intel·ligència assagística de Fuster: «I és que tota la historiografia de Fuster, àdhuc la més seriosa, es transforma en irònicament paradoxal»).¹² I la paradoxa, fonamentalment, és que allò que dona origen a l'art modern occidental acaba per dissoldre's en les aventures de l'art contemporani. Val la pena, per als nostres propòsits, de resseguir, ni que només sigui a vol d'ocell, les inflexions de l'articulació reflexiva de l'assaig de Fuster.

El descrèdit de la realitat comença amb la coneguda anècdota de Vasari, referida a Giotto, del descobriment per part de Cimabue d'un «infant de geni meravellós que sabia dibuixar una ovella del natural».¹³ Fuster hi reconeix, en aquesta mà que dibuixava les formes de la natura, el començament per a una nova vida de l'art de la pintura. A diferència (i el referent és

assenyalat també per Fuster, partint del territori de l'anècdota) de Fra Angelico, que s'agenollava per pintar el cel, en un acte que implica una significació transcendent per a allò que es pinta, Giotto il·lustrava una nova actitud, fonamentalment moderna, consistent a remetre l'art a la realitat o, si es vol, a prendre la realitat natural com a punt de partida per a la representació artística. A través del recorregut fusterià, hom pot resseguir aquesta història, inscrita en l'art occidental a partir del Renaixement, d'una progressiva conquesta de la realitat per part de l'art. Des d'aquelles marededéus que ja són, per damunt de tot, unes dones de carn i ossos, fins a les pintures de paisatge i les natures mortes o el desarrelament romàntic que ubica l'artista al davant de la naturalesa de forma ben diferent i que duu a l'espai de la plasticitat pura. El text de Fuster és prou conegut com per a repetir-ne els continguts i, d'altra banda, com gairebé sempre en la seva escriptura, el màxim nivell d'estimulació i suggerència s'esdevé als llindars, entremig del matís i de les minúscules. Ens interessa, però, el nucli de les seves conclusions, quan, rastrejant, a partir del segle XVII, un progressiu descrèdit de la realitat, que fa que l'art se n'allunyi, acaba, ja en el present dels anys cinquanta, preguntant-se: «¿Què queda ja de la realitat, doncs?».

Ara mateix —escriu—, un ara que dura ja més de cinquanta anys, travessem una etapa en què la «possibilitat» que el Vasari constatava com a apareguda amb el Giotto, es converteix, un altre cop, en «impossibilitat».

Aquella destresa, pintar una ovella del natural, a l'abast, diu Fuster, de qualsevol

deixeble avantatjat de Belles Arts, sembla ja com si no tingués res a veure amb la pintura. «El cicle que el Giotto encetava està positivament esgotat». No ens entrem d'entendre a discutir ni la versemblança ni la pertinença dels detalls de l'anàlisi de Fuster: no és pas això el que aquí ens interessa.

L'anàlisi de Fuster elabora, amb més detall, la intuïció ja esboçada als *Diaris*: l'art contemporani, en fer desaparèixer l'objecte, confereix a l'obra una consistència d'objecte, un estatut de realitat. I, així, les emocions estètiques es traslladen del pla de les significacions al pla de la plàstica pura, «el deliri exigent de la puresa». L'art nascut amb les avantguardes, segons sosté Fuster, ja no parteix de la realitat, per primer cop en la història de l'art occidental. És més: rebutja la realitat, la nega, i aquesta actitud és la que «ens el fa sospitós». Crec que seria banalitzar l'anàlisi fusteriana interpretar el seu recel envers la visualitat pura com un atac a l'art contemporani nascut a partir de les orientacions de Kandinski i Mondrian: només cal llegir les seves pàgines dedicades a Picasso, Miró o Tàpies, com les notes sobre el que anomena «la plèiade excepcional dels jueus» (Chagall, Modigliani, Soutine, etc.), per adonar-se'n. En ells, hi troba una voluntat de referir-se a la realitat, d'una altra manera a com era possible abans del trencament amb el pacte mimètic amb la realitat: fonamentalment, per transfigurar-la. La qüestió, al nostre entendre, és en un altre lloc: no només –com hem repetit sovint– la crisi de relació amb la realitat, sinó, a més i sobretot, la pèrdua de la capacitat comunicativa. Llegeixi's, si no, amb atenció, un dels moments decisius del seu assaig:

L'art [...] no ha estat mai inútil: és més, si algun dia comença a ser inútil, deixarà de ser art per a passar a ser una altra cosa. L'art abstracte es veu condemnat, pels seus propis principis, a *no dir res*: i és allò que *diu*, que comunica, el que fa útil un art. L'art abstracte, mut, resulta *només* bell –i una obra d'home, *exclusivament* bella, té una qualificació específica: és decorativa. L'art abstracte és, doncs, decoratiu [...]. Cobra, d'aquesta forma, una utilitat nova, que no és la que, a l'Occident, ha tingut i té l'art: una utilitat, si es pot dir així, *inferior*, material, de confort. L'altra utilitat, la de l'art tradicional [...], és espiritual: ens aporta, sempre, alguna cosa més que el delit visual; ens proporciona, sempre, un eixamplament del nostre món personal, en posar-lo en contacte amb mons aliens.

Se'ns excusarà l'extensió de la cita precedent i la que transcrivim ara, que clou el llibre, per la seva significació:

La pintura viva testimonia de nosaltres [...] i *per això*, entre altres raons, s'ha guanyat *ja* la posteritat. Qui sap si, per ser el nostre un temps de crisi, i per fer-se crisi ella mateixa, no contindran, temps i pintura actuals, més nuament que qualssevol altres, totes les essències extremes i permanents de la condició humana! I encara que no fos així –encara que no sigui així–, poc ens hauria d'importar la fortuna ulterior del nostre art. Basta que ens ajudi a viure i a morir, que ens doni notícia de nosaltres mateixos i ens ensenyi a comprendre'ns, que ens consoli i ens esperoni.

El posicionament de Fuster, doncs, és clar: no és l'abstracció no figurativa, per dir-ho amb les seves paraules, allò que està

en joc en el rebuig de la realitat nascut del descrèdit que aquesta hauria arribat a tenir, als ulls dels artistes, sinó l'abandó de la voluntat de *dir* i de la possibilitat que aquest *dir* pugui ser compartit per uns receptors possibles. Si no hi ha res a *dir*, perquè l'art és mostració pura d'allò que, de forma immanent, no remet més que a si mateix, tampoc no hi haurà res a *entendre*. Perquè allí on res es diu, res es pot entendre del que es diu: la qüestió, com a mínim des d'Aristòtil, és de manual. El problema, doncs, de la problemàtica relació de l'art amb la realitat és, des d'aquesta perspectiva, un problema de comunicabilitat. Per a què volem l'art (no pas per a què serveix) si no es capaç de dir-nos, de comunicar-nos quelcom? La pregunta, avui, continua sent pertinent.

Perquè la resposta segons la qual l'art, assolida la plenitud de la seva autonomia, és realitat per si mateixa, no és suficient. Com no ho és tampoc que l'art significa, però només allò que significa des de la radical afirmació de la seva visualitat independent i deslligada de tota referència exterior. Hi ha alguna cosa, en aquests plantejaments, que deixa intocada la que, al nostre entendre, és la qüestió essencial. Una qüestió que, si reubiquem la discussió fusteriana, en els anys setanta, està al nucli de la polèmica que Hans Robert Jauss, representant més destacat de l'Escola de Constança (dins la qual es va originar l'anomenada «estètica de la recepció»), va mantenir amb els postulats nuclears de l'estètica de la negativitat de Theodor W. Adorno: una qüestió, val a dir, dins de la qual, en certa mesura, encara hi som, i que permet il·luminar, amb una certa llum, una problemàtica certament calenta de

les pràctiques artístiques contemporànies. Abans d'acostar-nos a aquesta deriva de la reflexió, potser fóra convenient, encara, recordar alguns aspectes del plantejament de Fuster.

En aquesta línia, ens sembla especialment pertinent recordar algunes reflexions de Fuster contingudes als dos assaigs que integren *Les originalitats*, escrits l'any 1952, i que podrien constituir per si sols el nucli d'una possible una poètica fusteriana. Hi trobem, a més, la formulació explícita d'uns supòsits potser no explicitats del tot a *El descrèdit de la realitat*, però que ens permeten, tanmateix, de copsar el sentit que estem provant de destriar-ne. Enfront de la trivial caracterització sociològica de l'artista com a simple reflex d'una època i del tòpic de l'artista com a *geni*, que crea des de la solitud expansiva de la seva intimitat irreductible, Fuster assenyala una comesa que, enllà d'aquestes dicotomies, arrela en la realitat de la comunicació amb un receptor possible, a través d'un dir que, intencionalment, s'adreça a algú que, com a destinatari, és l'autèntic pol del sentit de l'obra:

Cada temps té *sa manière à lui*, li costa molt o poc de definir-se: una manera que gravita sobre tots els ordres de la seua activitat expressiva —de les més altes a les més vulgars—. Una manera: un estil. L'artista n'és el peoner. Però un peoner molt estrany: perquè alhora que ajuda a suscitar, estendre i perfilar l'estil col·lectiu, se n'aparta, cercant una seua més estricta singularitat. La novetat és passatgera: acaba de ser nou, compleix una part de la seua missió. L'altra, la més noble, consisteix a descobrir-nos i a *dir-nos* la seua originalitat.¹⁴

És en aquest caràcter transmissor de l'obra, no pas d'allò al qual l'obra podria remetre, sinó d'allò que l'obra porta amb si mateixa, que Fuster hi descobreix la seva essència com a, fonamentalment, manera de *dir*, acte de *dir*:

Si afirma que l'art –incloent-hi la literatura– és *dicció*, em sembla que hauré situat l'obra en un lloc al mateix temps vinculat i separat de l'artista que la *crea* i de l'espectador que la *rep*. L'artista es comunica amb l'obra –*amb*, més que no pas *a través*–, i és en l'obra –també *en* i no *a través*– que l'espectador capta la seua comunicació. L'obra té una entitat autònoma, però alhora manté arrels en l'home de què procedeix i en l'home que, en assumir-la, torna a donar-li vida actual.

Fuster troba acertada la fórmula que Charles du Bos emprà per referir-se al misteri de l'obra: encarnació, tot i que no creu que allò que s'encarni sigui només una emoció o una experiència, sinó tot l'home:

En l'obra s'expressa, es comunica, *es diu* tot l'home, tot l'home *junt*: l'home sencer, en la seua integritat metafísica, si puc emprar aquest mot.

És cert que, en aquest sentit, Fuster entén l'art com ho farà l'hermenèutica filosòfica d'arrel gadameriana, com un llenguatge («si l'art és un *llenguatge*, com a tal llenguatge té una índole específica dins l'òrbita de la comunicació humana»), i és d'aquesta dimensió que deriva la seva possibilitat que allò que diu –i que cal llegir en allò que hom mira– arribi a algú per a qui allò dit pugui ser quelcom significatiu:

l'artista no parteix del no-res, no és un Adam cultural. Quan es proposa d'expressar i d'expressar-se, es troba, de primer, amb un *llenguatge* fet, establert, que utilitzen els seus contemporanis.

La conclusió, a parer de Fuster, és clara:

L'art és *dicció*: el llenguatge, tot llenguatge, suposa un *enteniment*, suposa el fet de ser entès, una mediació entre qui diu i qui escolta. L'artista no fa l'obra per a ell mateix: la fa per als altres. L'autor compta amb el públic, el necessita: vol *comunicar-s'hi*, depositar en ell la llavor personalíssima. En realitat, aquest és l'*únic* mòbil de la creació artística.

Hom pot llegir aquestes pàgines com una rèplica a la vella polèmica, que hem plantejat en l'arrel de la conquesta de la visualitat pura, entre la referència de l'obra d'art a la realitat exterior a ella i la referència a la interioritat de l'artista. Per a Fuster, hi ha una possibilitat que no és pas la de la plasticitat pura i la de la desvinculació de l'art de tota realitat, una possibilitat, si haguéssim de dir-ho a la hegeliana, dialèctica:

En realitat, l'artista no *es diu*, no s'expressa o es comunica, sinó dient, expressament o comunicant *coses*. Per això, disposat a dir-se i a dir-ne, ho diu tot.

I encara:

L'artista *es diu* en l'obra: l'espectador s'apropia d'aquesta *dicció*, la repeteix i s'hi eixampla –veu el món de nou, el desvela, des de la construcció estètica on l'artista fixà les seues vivències personals. Allò que

l'artista comunica en l'obra —ell mateix— és, ben mirat, una intuïció metafísica última. L'espectador hi participarà, després, reconstruint-la, *experimentant-la*. I aquesta operació no és gens fàcil.

És cert que, en l'anàlisi de Fuster, les vies de la visualitat pura que han orientat hegemònicament l'art contemporani, han bloquejat sovint les estratègies de la seva comunicabilitat: encara que és indiscutible que allí s'hi deien coses, si se'ns permet de formular-ho així, la pròpia configuració de l'espai autònom i autoreferencial en què s'ha desenvolupat bona part de l'art del xx ha dificultat, si no impedit sovint, que allò que s'hi deia fos comprensible per a qualsevol que no formés part del cercle dels iniciats (o dels especialistes de la secta). Tanmateix, si hem de ser justos amb la història artística del nou-cents, aquest no és pas un problema del tot recent ni nou, sinó que potser forma part indestruable del component enigmàtic de l'art. El mateix Fuster, en aquest sentit, n'era conscient, tal com es pot llegir a *Les originalitats*:

No sentim Mozart amb la mateixa disposició d'esperit que sentim Stravinsky o Messiaen, ni veiem un Botticelli amb els ulls amb què ens mirem un Picasso o un Miró. Allò que Eluard o Neruda ens diuen no necessita notes a peu de pàgina. Però, en tots els casos, i malgrat que se'ns adrecen en idiomes que ja no parlem, els artistes del passat, *originals*, obtenen la nostra audiència: s'aixequen al davant nostre amb la seua plenitud humana i expressiva, i hi cedim. Breu: els *entenem*. Els *entenem*, si volem, a mitges. Alguna cosa se'n volatilitza, en el transcurs dels segles, de vegades dels anys; també les possibilitats de cap-

tació s'orienten diversament, a cada època, i nosaltres no reaccionem com els contemporanis de l'artista. De qualsevol manera, ens hem de resignar a no entendre *del tot* l'obra d'art. Ni la del passat ni la dels nostres dies. Hi ha sempre un residu inassequible, que es resol en rastre vague, en difuminació propícia a les interpretacions arbitràries pel nostre compte. I és que la *comunicació* de l'artista mai no resulta perfecta.

La qüestió és essencial per a una de les estètiques més influents de la modernitat, l'estètica negativa d'Adorno, que havia endevinat de forma premonitòria que aquell qui només vol veure, acaba per no veure res, com qui es mou exclusivament per la voluntat de comprensió acaba per deixar escapar el més essencial: l'enigma pròpiament artístic. O per dir-ho amb les paraules manllevades de la seva *Teoria estètica*:

Aquell que en el domini de l'art es mou per la pura comprensió, el converteix en quelcom evident. [...] Qui pretén arribar a l'arc iris, el fa desaparèixer».¹⁵

La referència a Adorno, en el context de la voluntat que ens mou de desplegar la reflexió de Fuster cap al nostre present, no és anecdòtica: la seva *Teoria estètica*, publicada pòstumament l'any 1970, encara que sorgida amb la voluntat de pensar les pràctiques artístiques de postguerra, ha acabat marcant, de forma decisiva, les reflexions al voltant de l'art de les tres darreres dècades. Difícilment hom trobarà, en el context de la reflexió estètica, una defensa tan radical dels postulats que estan en l'arrel de l'autonomia de l'art i en l'origen de l'art d'avantguarda. I, tanmateix, la po-

sició d'Adorno, més enllà d'aquesta dimensió clarament històrica, ha orientat les discussions actuals sobre les pràctiques artístiques en tot allò referent a la necessitat que l'art surti, contínuament, sense límits ni reserves, dels espais en què hom voldria, a través de la institucionalització de la cultura i de la indústria de l'art, encotillar-lo. Només quan l'art és capaç d'assumir, dintre de si, el no-art, allò que hom considera no artístic, només aleshores l'art pot tornar a la realitat, estafeta i crítica, la imatge que la realitat amaga de si mateixa. És cert que això comporta, segons Adorno, una imprescindible renúncia de l'art a la suposada exigència de plaer (si l'art hagués de proporcionar plaer, pensa, seria difícil pensar la seva diferència respecte de, per exemple, la gastronomia), però no és menys cert que, amb això, des de la seva perspectiva, es recupera el valor de *realitat* i de *comunicació* que sempre ha definit l'art. No pas, certament, per a produir obres que permetin un reforçament de la identitat de la realitat, que ajudin a consolidar-la i afirmar-la, sinó, al contrari, per a negar-la críticament. Això, en l'anàlisi d'Adorno, força a afirmar (d'acord amb les línies que obren la *Teoria estètica*: «Ha arribat a ser evident que res en l'art no és evident») la necessitat de la reflexió conceptual per acostar-se a l'obra d'art, enfront d'aquella «opinió, engendre de la teoria estètica rebaixada fins a ser una futilitat, de què l'art ha de ser exclusivament intuïtiu, quan per tot arreu està prenyat de conceptes». ¹⁶ Segons sosté Adorno, per experimentar qualsevol obra d'art, fins i tot l'aparentment més òbvia, ens calen els pensaments, per rudimentaris que siguin: deixar l'art privat de reflexió és abandonar-lo al domini d'allò radicalment irra-

cional i entregar-lo, sense més, a la seva explotació per part de la indústria de la cultura com un simple producte de consum. Per dir-ho amb uns altres termes, el preu de la necessària confrontació de l'art amb la realitat, que sempre ha constituït l'arrel de l'art (també per a Fuster), és el d'un cert hermetisme: si més no, l'exigència i la consciència de la seva manca d'evidència, de transparència i d'immediatesa. L'experiència de l'art, si aquest ha de dir-nos la realitat per permetre desfer la seva clausura (sempre, segons Adorno, totalitària), és una experiència exigent que reclama un pensament que la desplegui. No cal dir que el retorn a la realitat, propugnat per Fuster al final de *El descrèdit*, no té res a veure amb el retorn a una mimesi, per entendre'ns, a l'estil de l'Escola d'Olot o dels paisatgistes dominicals: al contari, al nostre judici, tindria a veure amb aquesta voluntat de revolta (defensada també per Adorno) amb què ell va entendre els grans artistes o escriptors del seu temps (només a tall d'exemple molt concret, voldria recordar la seva valoració de Gide: «Pensem en el cas de Gide. André Gide havia sostingut repetidament que la grandesa d'un intel·lectual depèn de l'impuls d'oposició que l'anima. Un gran escriptor, un gran artista —o tot gran escriptor, tot gran artista— és bel·ligerantment no conformista»). ¹⁷

Probablement, la impugnació més elaborada i coherent que s'ha fet de l'estètica adorniana ha estat la de Hans Robert Jauss. Fonamentalment, a partir de la seva conferència de 1972 *Petita apologia de l'experiència estètica*. ¹⁸ Jauss retreu a Adorno que el seu èmfasi en l'autonomia de l'art i en la defensa elitista de l'art i la literatura d'avantguarda de radicals exigències

formals (és coneguda l'oposició gairebé visceral d'Adorno a totes les formes populars de la cultura, del cinema al jazz), han acabat per justificar la desvinculació de la creació respecte de la seva recepció i han donat ales a un nou hermetisme per a entesos. Més enllà de la injustícia del retret de Jauss, ara ens interessa subratllar una altra dimensió de la seva *apologia*: la reivindicació del plaer com a fonament de l'experiència estètica. És sabut que, des de la reorientació que va imposar als estudis dits d'humanitats l'estètica de la recepció, s'intentava reafirmar el valor comunicatiu de tota experiència artística i literària. No hi ha obra, pròpiament dita, si no és pel receptor que n'articula el sentit: el receptor no és un afegit incòmode i accidental de l'obra, del qual hom pugui prescindir en la consideració d'una obra que, segons el paradigma substancialista, ja ho tindria tot ella, sense necessitat de res més. És el lector d'un llibre, el contemplador d'un quadre, l'espectador d'una pel·lícula qui, en última instància, elabora i concreta el sentit d'allò que, en cadascuna de les obres, és només un horitzó inevitablement obert.

Aquestes dues qüestions, en síntesi, han configurat el nucli del debat teòric entorn de les pràctiques artístiques durant les darreres tres dècades: d'una banda, l'explicitació adorniana de les problemàtiques relacions de l'art amb la realitat de la qual sorgeix i que, de molt diverses formes, expressa; i, d'una altra, l'exigència polèmica, formulada per Jauss, que reclama (teòricament i pràctica) per a la recepció de les obres d'art el lloc hegemònic que li correspon. Hom no pot pas dir, en aquest context, que les reflexions apuntades per Fuster, a *El descrèdit*, hagin quedat obsoletes o superades.

Només voldria, per acabar, recordar la darrera edició de la Documenta de Kassel (autèntic indicador de les tendències més significatives de l'art contemporani), l'any 1997, dirigida per Catherine David, en la qual, sota l'advocació del que —de forma mediàtica o comercial— ha acabat etiquetant-se, impròpiament, com a «art polític», s'obrien els espais de l'art a pràctiques estètiques vinculades a unes altres formes de producció diferents de les que habitualment restringeix sota l'etiqueta d'art. Fins allí on podem endevinar-ho, l'edició de 2002 no s'apartarà substancialment d'aquests paràmetres. No han d'estranyar, en aquest context, paraules com les que Mathieu Kessler utilitzava ben recentment per definir el present de la creació:

Una característica nova del debat contemporani sobre les arts es refereix, precisament, a una contestació molt radical dels objectes presentats pels artistes. És tan radical la ruptura que aquests ja no sembla ni tan sols que pertanyin al camp artístic.¹⁹

Avui ens hem de veure, en el territori de les pràctiques artístiques, amb un territori liminal de confins esfilagarsats que s'interpenetra, per força, amb aquells espais que li són exteriors i aliens: apuntant cap als horitzons més diversos, la pràctica artística acaba per desocupar qualsevol pretensió d'espai propi. Des d'aquesta perspectiva, qualsevol discurs que prentengués retornar-lo a un espai abandonat estaria, d'entrada, abocat al fracàs: perquè allò que està en joc, un altre cop, és la confrontació amb la realitat, per dir-la (encara que sigui sota la forma de contradir-la), i la recerca de noves formes de comunicació, exhaurit el model de la pràc-

tica entotsolada i autoreferencial de l'art autònom. En aquest sentit, la transgressió, que havia rastrejat tots els dominis del que podríem anomenar «provocació formal», acaba per assumir la figura del «desplaçament», de la desubicació: per dir-ho en paraules de Heinrich,

són les fronteres de l'art com a tal les que seran sistemàticament posades a prova a partir de la segona guerra mundial: fronteres que l'art contemporani contribuirà a revelar-ne els components.²⁰

Des d'aquesta perspectiva, així, l'obra entra en espais necessàriament híbrids, sorgits per la fallida del paradigma de l'autonomia de l'art: espais fragmentaris i entrecreuats, vinculats a les diverses formes d'estetització de l'experiència. Charles Harrison i Paul Wood²¹ han assenyalat alguns d'aquests entrecreuaments: la crítica de la diferència (raça, classe i sexe), la revisió de la noció d'originalitat a través de diferents modalitats d'apropiació (entre les quals les instàncies de «traducció», «arxiu» i «compilació» no són pas les menys significatives) i el supòsit de la discontinuïtat de la història d'acord amb una accentuada consciència de la crisi dels grans relats. Caldria afegir-hi, a aquesta anàlisi encara excessivament presonera, malgrat les seves intencions d'un cert formalisme—greenbergerià, per més senyes—i d'una atenció excessiva als continguts semàntics de les pràctiques artístiques, la introducció de la dimensió del temps en l'espai de la imatge i, sobretot, la radicalització dels postulats de l'estètica de la recepció: la fi de segle, en aquest sentit, ha suposat la impugació definitiva de l'obra

com a univers tancat, substancialista i clausurat pel desplegament de diverses estratègies encaminades a convertir en protagonista, ja no només referencial, la figura de l'espectador. Si bé és cert que els plantejaments de Jauss, Wolfgang Iser i Robert Warning,²² com a representants més visibles de l'Escola de Constança, restaven encara dins del marc de l'hermenèutica d'arrel gadameriana i, per tant, encara, fortament subjectivista, posicions com les de Hal Foster, Benjamin Buchloch o Jacques Rancière²³ han plantejat, per diverses vies, fonamentalment polítiques, que la radicalització del lloc de l'espectador com a constructor actiu del sentit de l'obra forçava a replantejar-se categories encara estèticament tradicionals, com la de «contemplació», potser incapaces per pensar algunes de les mutacions artístiques recents. I és que l'art, com ja va saber veure, polèmicament, Fuster, més que amb la contemplació, té a veure amb la realitat i amb la vida.

Aquest és el lloc on som: en la dissolució de les fronteres del que tradicionalment s'havia entès per art, a causa, precisament, d'aquella clausura de l'espai de representació ja diagnosticada per Fuster. Per dir-ho de forma una mica expeditiva: si l'art ha de continuar confrontant-se amb la realitat i ha de continuar preservant el seu potencial comunicatiu, cal que deixi, en darrera instància, de ser art. O almenys, de ser «art» tal com tradicionalment (des d'aquest final d'una certa tradició que ha estat l'art autoreferencial del segle XX) s'ha entès. Potser això serà una forma, a hores d'ara tal vegada l'única possible, per què l'art—o allò que, es digui com es digui, assumirà la

seva comesa històrica— continuï viu i, com esperava Fuster, «que ens ajudi a viure i a morir, que ens doni notícia de nosaltres mateixos i ens ensenyi a comprendre'ns». □

1. I. Berlin, *L'eriçó i la guineu i altres assaigs literaris*, Barcelona, Proa, 2000.
2. X. Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, Barcelona, Península, reed. 1993.
3. M. Batllori, «Joan Fuster, historiador», dins *Fuster, entre nosaltres*, València, Conselleria de Cultura, 1993, p. 239.
4. No importa, en aquest sentit, que el mateix Fuster pensés que «les presents notes no són de crítica ni, pròpiament, d'estètica» (*El descrèdit de la realitat*, ed. cit. infra, p. 77). Certament, si hom pren per referència els productes que aleshores al nostre país eren d'estètica, el text de Fuster, afortunadament, no ho és: d'aquí, també, el seu valor. *El descrèdit de la realitat* és, l'any 1955, un exemple de l'estètica encara per venir (per dir-ho à la Blanchot).
5. A. Marí, «Reflexions entorn a *El descrèdit de la realitat*», dins *Fuster, entre nosaltres*, València, Conselleria de Cultura, 1993, p. 62.
6. Per a totes les cites que segueixen procedents d'aquesta entrada del seu diari, cf. *Obres completes 2. Diari 1952-1960*, Barcelona, Edicions 62, 1969, pp. 26-30.
7. R. Arnheim, *El pensamiento visual*. Buenos aires, Universitaria, 1976; *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1979.
8. J. Berger, *Modos de ver*, Barcelona, G. Gili, 1974; *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1990.
9. S. Sontag, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996. El text original és de 1961.
10. Cit. per J. Arnaldo (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1994, p. 95. Aquesta idea, per cert, va ser recollida magníficament en el quadre de Kersting, titulat *Friedrich pintant al seu estudi*, en el qual l'artista es troba pintant un paisatge en l'espai tancat del seu estudi, d'esquenes a la finestra.
11. Ch. Rosen, *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid, Alianza, 1986, p. 442.
12. Batllori, *op. cit.*, p. 239.
13. J. Fuster, *El descrèdit de la realitat*, dins *Obres completes IV. Assaigs*, 1, Barcelona, Edicions 62, 1975. Ens estalviem, en les referències a aquesta obra, les indicacions concretes de la pàgina de procedència.
14. *Les originalitats*, Alzira, Bromera, 1999, p. 61. La resta de les cites procedeixen de les pp. 62-78 de la mateixa edició.
15. Th. W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
16. *Ibidem*, p. 436.
17. «Sobre algunes relacions entre l'art i la política» [publ. dins *Figures del temps*], *Obres completes 4. Assaigs*, 1, Barcelona, Edicions 62, 1975, p. 128.
18. H. R. Jauss, *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós, 2002. Per a una reelaboració, molt més detallada i amb molta més profunditat, de les tesis sostingudes en aquest breu text, cf. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986.
19. M. Kessler, *Les antinomies de l'art contemporain*, París, Presses Universitaires de France, 1999, p. 2.
20. N. Heinrich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, París, Éditions de Minuit, 1998, p. 76.
21. Ch. Harrison i P. Wood, «Modernidad y Modernismo», dins *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999, especialment pp. 241-259.
22. A part dels textos esmentats de Jauss, cf., especialment, H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, 2a ed. 2000; W. Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987; R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989.
23. Cf., especialment, a part del textos de Buchloch publicats amb una certa regularitat a la revista *October*, H. Foster (ed.), *Postmodern culture*, Londres, Pluto, 1985; *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press, 1985; *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press, 1985. I també J. Rancière, *La mésestante. Politique et philosophie*, París, Galilée, 1995; *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000; *L'inconscient esthétique*, París, Galilée, 2001.