

## LA LLIBRETA D'ARTISTA

### COM A DIARI DE NÀUFRAG

Prof. Dr. Jaume Fortuny  
Facultat de Belles Arts UB  
[jaume.fortuny@ub.edu](mailto:jaume.fortuny@ub.edu)

Respecte a la noció de llibre, qualsevol de nosaltres podria establir que es remunta als temps arcaics dels jeroglífics egipcis i, amb més o menys erudició, fer una crònica fins els impresos de Gutemberg; però hem d'entendre la pàgina com un concepte diferent. És ben cert que a les il·lustracions dels artistes medievals es tracta el text i la imatge amb igual importància i, a més, podem recordar que William Blake acoloria a mà els seus gravats de poemes durant el Romanticisme, així com mencionar qualsevol de les relacions artista-literat promoguda per Ambroise Vollard i els bibliòfils francesos durant l'inici del segle XX; però el concepte de pàgina pròpiament com espai artístic no apareix fins que el moviment futurista publica el seu Manifest a la primera pàgina de *Le Figaro* el 20 de febrer de 1909, perquè aquest fet legitima la pàgina i el text com a objecte artístic en la nostra consciència europea. A partir d'aquest moment s'obre un nou camí a la pàgina en blanc.

L'activitat artística amb text imprès portada a terme pels futuristes és el fenomen que el 1914 permetrà entendre la publicació dels escrits d'Apollinaire on la disposició tipogràfica procura representar el contingut del poema (caligrames). El 1923, Lisitzky dissenya la tipografia dels poemes de Vladimir

Maiakovsky de manera que es pugui localitzar visualment l'entonació de la seva lectura i la continuïtat de fets semblants permetrà que durant els anys trenta els surrealistes publiquin revistes on emprin tots els medis possibles oferts per noves tecnologies com fotografia, film, gravació i/o impressió.

*...a les portes de les acadèmies, la bona olor dels nostres esperits putrefactes, promesos ja a les catacumbes de les biblioteques. Però no estarem allí llavors. Ens trobaran finalment una nit d'hivern [...] arraulits junt els nostres aeroplans trepidants, en via d'escalfar les nostres mans en el miserable foc que faran els nostres actuals llibres flamejant baix el resplendent vol de les seves imatges.*

Marinetti.

La finalitat de tota aquesta novetat és portar l'art a un públic més ampli i, això, farà que el 1934 sigui ja fàcil acceptar l'autopublicació per Duchamp dels 300 exemplars de 100 pàgines que no són altra cosa que trossos de papers sense enquadrar dins una caixa. Aquest llibre és conegut com La Caixa Verda i mostra les notes de Duchamp per la seva obra Gran Vidre tal com les va escriure al revers de sobres, trossets de papers pergami, paper de gràfics, fotografies, partitures musicals, diagrames... i qualsevol material que va passar per la vida de Duchamp durant el procés per crear aquesta obra d'art.

Durant la segona guerra mundial, els artistes van seguir publicant aquest tipus de treballs impresos a Nova York i en el ressorgiment posbèl·lic destacarà l'artista suís Dieter Rot, que durant els anys cinquanta explora el format de llibre i la seva paginació fins establir-lo com nou medi artístic. Per exemple, ho aconsegueix a través de pàgines transparents que creen diferents imatges segons el lector passa les pàgines o, també,

mitjançant llibres amb una enquadernació que permetia recombinar l'ordre de paginació aconseguint infinites paginacions visuals. Dieter Rot crea, així, el que podem anomenar com llibres-objecte.

Però, la data més significativa d'aquesta breu evolució del llibre d'artista és el 1964, quan Yoko Ono publica *Grapefruit* i provoca l'interès del món editorial per l'art a causa de la comanda massiva del llibre d'aquesta artista Fluxus per part del públic. A partir dels anys setanta, l'art conceptual normalitza aquest àmbit de l'art sense el qual no podríem entendre treballs com els de Beuys, Brossa, Gage o Lewitt entre els més destacats de molts altres. No obstant, cal tenir en compte que tota aquesta tendència sempre treballa amb obra gràfica original (gravat) o amb edició limitada, i qualsevol d'aquest tipus de bibliografia no és altra cosa que literatura on el lector pot veure les idees de l'artista amb claredat. La novetat d'aquesta exposició és que els diaris de naufrags no intenten narrar sinó mostrar el procés creatiu i, per tant, més que llegir l'art ens ofereix viure la seva lectura. Aquí, el llibre d'artista és, doncs, un llibre artístic.

*Uns estimen molt poc, altres massa / alguns venen, i altres compren; / uns donen mort amb moltes llàgrimes / i altres amb un sospir: / però encara que tots els homes maten el que estimen, / no tots han de morir per això.*

Oscar Wilde.

A més a més, si junt amb el seu treball en imatges podem trobar paraules, aquestes són notes autobiogràfiques, opinions crítiques i declaracions de caràcter filosòfic, o altres escrits vivencials de caràcter absolutament immediat que d'altra manera no qualificaríem d'art visual. Inclús pot arribar a la inscripció concebuda per una mera presentació visual (epigrafià), doncs la visualitat de la pàgina té la mateixa importància que el seu contingut literal. Es tracta d'un relat no discursiu, perquè és un medi que supera l'ideograma com base sintàctica de l'experiència. El text és un atansament poètic més que explicatiu a l'essència del contingut, quelcom semblant al que ocorre durant la lectura d'aquest mateix text quan apareix l'anotació d'aquell llibre important llegit però que encara portem a sobre i sense el qual no seria possible haver concebut la seqüència d'argumentació. Per tant, si és cert que la lectura en aquest medi artístic produeix el mateix resultat que la lectura de les paraules d'un escriptor, és a dir, l'emoció sensible i la petjada que deixa a la memòria amb la posterior aprehensió intel·ligent d'ambdues; també és ben cert que la peculiaritat d'aquest llibre artístic envers la bibliografia en general està en el suport. La lectura requereix memòria, perquè si oblidem una pàgina quan passem a la següent, el llibre no tindria sentit. Aquest existeix gràcies a la suma de les pàgines consecutives i necessita de la síntesi del Tot per comprendre el seu conjunt. La diferència entre el llibre d'artista (sigui l'autor un creador plàstic

o un escriptor) i el llibre artístic, que aquí anomenem com diari de naufrag, es troba en l'aprehensió dels elements individuals que configuren el llibre. La lectura del treball de l'escriptor (mera narració del naufragi) requereix una direccionalitat des de la primera pàgina a l'última, mentre l'enquadernació de cada treball que mostra aquesta exposició (diari del naufrag) no obliga a cap ordre. Aquí, la progressió en la lectura des d'un principi a través d'una meitat fins un final sols depèn de l'especulació del lector.

*Res no passa ni passarà mai / dues vegades. A causa d'això / hem nascut sense pràctica / i morirem sense rutina.*

*[...] Per què, mala hora, t'interposes / amb una por innecessària? / Existeixes, doncs has de passar. / Hauràs passat, i serà bell altra vegada.*

Wisława Szymborska.

Respecte a com llegim l'art, Gombrich va aconseguir establir que podem parlar sobre l'objecte artístic gràcies a construir el signe com integrador dels plans significant-significat, és a dir, perquè basa l'activitat perceptiva en els continguts i no en les formes. D'aquesta manera, podem tenir controlada la nostra percepció a través del símbol, perquè tot el que permet ser codificat mitjançant símbols pot recuperar-se amb facilitat. Inclús, la forma pot ser per si mateixa un símbol. Hi ha sempre un tema, un contingut de l'objecte artístic i, així, reconeixem el que ja coneixíem, doncs la nostra ment no pot ignorar els coneixements anteriors que ens permeten identificar imatges.

Llavors, el que no es pugui pintar de memòria, no es pot pintar. Així és com no podem trobar l'objecte artístic segons apareix davant nostre, sinó mitjançant les ajudes contextuais necessàries per interpretar-lo amb el símbol adequat. Es tracta d'un fenomen de transferència de l'experiència cognitiva privada des del subjecte a l'objecte, de manera que mentre accedim lliurement als llibres d'artista d'aquesta exposició veurem reflectit l'ésser vacil·lant en el silenci infinit de la nostra solitària individualitat. D'aquí l'encert de Jordi Aligué i Angel Camino quan trien el *naufregi* com símbol de la consciència creativa. Diaris de naufrags... heus aquí la metàfora per aprofundir en el procés creatiu de l'artista, i si abans hem vist com la seva lectura depèn de l'especulació del lector, no deu ser casualitat que el terme especulació comparteixi la rel·latina del terme mirall (*especulum*). Estem de peu davant l'art a través del significat exacte del grec *metapherein*, és a dir, mitjançant el concepte de transferència usat en la psicoanàlisi i que Gombrich va traslladar a l'art. Per tant, com el fenomen de la metàfora és una transferència de l'experiència cognitiva privada des del subjecte a l'objecte, podem establir l'objecte artístic com un mirall i, consegüentment, la seva lectura com una reflexió especular.

*MIRALLS: mai s'ha descrit encara, / amb lucidesa, què sou en essència. / Com els forats d'un sedàs / els buits del temps us van omplint.*

*[...] De vegades esteu plens de pintures. / Algunes penetraren en vosaltres, / d'altres les rebutgeu amb timidesa.*

*Però la més formosa quedarà, / fins que en les seves galtes tancades / entre  
Narcís, en claredat dissolt.*

Rilke

Ara podem adonar-nos de la importància d'aquesta exposició, perquè si en el llibre hi ha d'haver més d'un element, necessitem relacionar-los d'una manera significativa i aquesta significació hem vist que sols dependrà de l'especulació del lector; és a dir, de la personal reflexió especular de cadascú, que és tant nostra com la pròpia imatge reflectida en el mirall, i això és important perquè avui vivim un moment artístic on l'objecte ha perdut importància a favor de l'argument teòric que el justifica. Així és com els lectors ens trobem davant l'obligació de conèixer una axiomàtica determinada per poder gaudir de l'emoció de l'objecte artístic. Un contingut emocional que sempre havia transferit la pròpia substància de l'objecte, és a dir, podíem extreure l'argument a través de la seva materialització. Avui, els termes semblen invertits a causa d'una metamorfosi de l'art cap a la retòrica, perquè sembla que hem oblidat l'obra d'art com expressió vigorosa, que es manté per si sola sense les anàlisis teòriques per pretendre justificar-la. Durant l'evolució del fenomen estètic a la nostra societat hem perdut el cos i amb ell la capacitat d'emocionar-nos, potser com Telèmac quan naufraga a l'illa de la deessa Calipso.

*La nimfa divina entre dees / li ha ofert menges, oblit, / una passió compartida.*

*[...] Un coneixement, emperò, manca a la nimfa: / ni que sigui en una illa balmada, / i amb una amant en delícies divina, / cap mortal no s'aviindrà mai a acceptar / una fatigosíssima eternitat de joventut i bellesa, / mancada d'allò que els homes més aprecien: / el desig inassolible, el record inassolible.*

Francesc Parcerisas

Aquest problema s'accentua perquè les institucions solen mostrar l'art d'una manera inassequible. Atenent a les obres de la història que disposem en el nostre entorn més proper, podem fer el suggeriment que totes aquelles obres d'art narratiu eren exemples de llibres destinats a ser llegits per les masses analfabetes, que així edificaven la moral i l'esperit a la vegada que l'intel·lecte; perquè l'obra d'art té una transmissió d'idees, pensaments i expressions; és a dir, la mateixa finalitat que els llibres. D'aquesta manera, podem afirmar que des de les primitives grutes on es van crear les primeres narratives implícites, els llibres d'artista han existit sempre entre nosaltres. Però disposar sols de la visió privaria d'informació necessària per l'aprehensió de l'obra sencera, perquè el llibre artístic ha de ser examinat element per element i, això, incorpora el temps al procés de lectura, però no el narratiu sinó el temps real, que de manera ineludible té imbricat el cos. Per tant, altre encert de l'exposició és permetre sostenir i passar les pàgines amb les pròpies mans durant la lectura de l'objecte artístic que ens mostra.



*Per què, llavors, no escriure una ètica per navegants? Això hauria pogut fer-ho Sèneca, suposo, doncs va escriure altra frase molt formosa i molt envanida: "Nàufrag fou, abans que navegant." I potser també el pobre Nietzsche, que avarat en els penys de la Engadina i en la seva aflicció somiava amb singladures arriscades. Jo no dono per tant. Si de cas podria dir: Nàufrag soc, ai qui fora navegant! I sospito que aquesta és també la situació del lector, si be ho mira. Així que no naveguem en el mateix vaixell sinó que fem braçades en el mateix mar.*

José Antonio Marina

L'aspecte tàctil és imprescindible perquè el llibre artístic existeix gràcies a la unió física de forma i contingut. Ell constitueix una obra d'art perquè es remet a sí mateixa, a diferència del llibre d'artista o qualsevol altra bibliografia que informi sobre alguna cosa que no sigui el propi llibre. El text d'un llibre pot canviar el seu format sense alterar el significat, per exemple, qualsevol de nosaltres ha llegit diferents edicions d'un mateix llibre i tot modificar la forma conserva el contingut. Per contra, qualsevol modificació en un llibre artístic canviaria la seva identitat, que ja hem vist com acaba sent la nostra per transferència. Així és com cada llibre artístic del pintor, objecte-llibre de l'escultor o llibre-objecte del creador intermedia d'aquesta exposició ens permet gaudir realment de l'experiència del nostre propi naufragi, però l'important és que sostenir el diari de naufrag ens permet agafar-nos al vell tauló de fusta que, amb sort, ens portarà a terra ferma on recuperar el nostre cos i la consegüent emoció avui gairebé perduda en l'art.

FORTUNY, Jaume. "Naufragis, diaris de naufrags." En: MATB (2002). Naufragis. Diaris de Naufrags, (p. 2-15). Cardedeu: Museu Arxiu Tomás Balvell, Diputació de Barcelona, catàleg d'exposició, setembre-novembre. D.L: B-34783-02.