

# J OAN FUSTER

## EL DESCRÈDIT DE LA REALITAT



•Biblioteca joan fuster•

---

**bromera**

*A LA RIBERA DEL XÚQUER*

## ‘INCIPIT VITA NOVA’

Ho conta el Vasari, i aquestes paraules del vell escriptor florentí tenen una justesa solemne, conscient de ressenyar en la seua «llegenda àuria» l’instant auroral, l’inici d’una fabulosa genealogia. «L’art de la pintura», diu, «començà a reviuire en un poblet proper a Florència, anomenat Vespignano.» La localització, en l’espai i en el temps, és precisa i terminant. «Allí va nàixer un infant de geni meravellós, que sabia dibuixar una ovella del natural.» Perquè això era, en efecte, el fet decisiu, el fet sorprenent: que, de sobte, en un llogarret de la Itàlia trescentista, aparegués algú –i més encara quan aquest algú era un infant– que sabia dibuixar una ovella del natural. La cosa podria semblar-nos insignificant, avui; aleshores, fins i tot per a un pintor tan experimentat i famós com el Cimabue, resultava una cosa impensada, estimulante. El Cimabue, que anava camí de Bolonya, veié el nen dibuixar les seues ovelles sobre una pedra i en quedà estupefacte. No era allò, la plàcida atenció a un animal vivent, l’afany de transportar en formes treballades una forma de la natura, no era allò, pràcticament, la descoberta més impressionant per als ulls d’un home format en el segle XIII? Giotto, fill del

Bondone, de Vespignano, sabia dibuixar una ovella del natural, i l'art de la pintura, en conseqüència, «començà a reviure». De quants segles ençà que no hi havia hagut ningú «capaç» de fer el que feia aquell infant imprevist? Asseguren que el Cimabue també féu un sant Francesc copiat del natural. Però el Giotto era una criatura, i no un artista que cerca i s'esforça: la seua mà posseïa una precocitat reveladora, quasi diríem una saviesa adulta. Si el pintor vell duia els gèrmens del nou temps, el pastoret estava miraculosament preparat per a recollir-los. Giotto fou, després, deixeble predilecte del Cimabue, el seu hereu, i el substitueix, augmentat, en la fama: «...*ed ora ha Giotto il grido*», escriu Dant, testificant-ho. El Vasari, ja des del cor del Renaixement, pot apreciar d'altres majors conseqüències en l'encontre de Vespignano entre l'infant i el pintor: «alguna cosa» començava aleshores, i era, sens dubte, «una nova vida» de l'art de la pintura.

## CAPACITAT, VOLUNTAT

Començava, en un mot, a ser «possible» dibuixar una ovella, o el que fos, del natural. El cas és, si hem de creure un bon sector dels historiadors moderns de l'art, que «no tot resulta possible en totes les èpoques». Un pintor romànic o un pintor gòtic no «podien» dibuixar, com el Giotto, del natural. I no «podien» per la simple –o complexa– raó que no «volien». Es parteix, en aquesta interpretació, de la base que el «poder» és, dins la creació artística, psicològicament, un fenomen conseqüent del «voler». Cada temps té una «voluntat d'art» –una «voluntat de forma»– peculiar, la qual condiona la seua «capacitat». Aquesta voluntat arrela en causes culturals profundes, incidides en el mecanisme vital del moment històric: hi ha una resistència –una «resistència ètica», ha dit algú– a intentar determinades realitzacions, que per això mateix es fan «impossibles»; hi ha un impuls que mena l'activitat creadora de l'artista en un sentit concret. Basta entrar en un museu, en un museu ideal, per a adonar-se'n. Entre un bizantí i un impressionista, entre un pintor de l'Escola de Siena i un de l'Escola de París, s'interposa una distància que ha de ser necessàriament referida als «propòsits» de l'artista, a

aquella «voluntat» mig lúcida mig inspirada. Ara mateix –un ara que dura ja més de cinquanta anys–, travessem una etapa en què la «possibilitat» que el Vasari constata com a apareguda amb el Giotto, es converteix, un altre cop, en «impossibilitat». Són pocs els pintors actuals que saben, que sabrien dibuixar una ovella del natural a la manera renaixentista. Em referesc als grans pintors, als indiscutibles. «*Ce qui est sûr, c'est que nous ne savons plus dessiner une main*», confessava Renoir a Vollard. Renoir encara es lamentava d'aquest «no saber», però avui fins i tot queda ofegat aquest últim escrúpol: fins a un tal punt això és cert, que quan algú es gloria –es vanagloria– de posseir aquella destresa, no deixa de suscitar-nos un desdeny irònic: es tracta, al capdavant, d'una destresa a l'abast de qualsevol deixeble avantatjat de Belles Arts, i sembla com si no tingués res a veure amb la pintura. Aquesta situació s'estima escandalosa, per molta gent. Però els fets són els fets, i la reproducció de la bellesa natural, i la mateixa reproducció de la naturalesa, han deixat de ser la «voluntat» de l'artista contemporani. El cicle que el Giotto encetava està positivament esgotat.

Potser fóra una mica arriscat de subscriure, ni tan sols amb moltes reserves, les teories que, fa mig segle, van elaborar entorn del *Kunstwollen* Alois Riegl, Wilhelm Worringer i els seus seguidors. Ben mirat, l'única cosa que ens n'interessa ací, per permanent i per deslligada d'altres derivacions discutibles, és la correcció

relativista que introdueixen en l'àmbit de la història de l'Art. Fou característic d'aquesta «ciència», des dels orígens, donar per cert que la «voluntat artística» de l'home havia estat invariable a través de tots els temps i de tots els països, i que la dita «voluntat» només es realitza plenament en els períodes «clàssics». Una tal hipòtesi bàsica simplificava dolorosament l'explicació de l'art del passat: els cims valuosos de la seua corba evolutiva eren —«serien»— aquells en els quals dominava el cànon naturalístic diguem-ne grecoromà; qualsevol altra modalitat estilística que se separés d'aquesta «perfecció» era tinguda per deficient, bé com un avenç cap a ella si la precedia en el temps, bé com una decadència si la subsegua. El Vasari ja adopta aquesta actitud «classicocèntrica» quan escriu que la pintura «començà a reviure» amb el Giotto: per a ell, doncs, la pintura anterior —la medieval— no hi comptava, era bàrbara, morta. També des d'aquest punt de vista, l'art dels pobles marginals a l'Occident rebia la tatxa o el refús displicents de «l'exòtic». I és lògic que, en considerar que el «voler» fou sempre el mateix, la conseqüència a traure fos la d'una «imptència» comuna, més o menys accentuada, atribuïble a les arts no clàssiques. La rectificació de Riegl i els seus sequaços tendeix a restituir a cada particularitat artística els seus supòsits propis i irreductibles, sense cap referència estimativa obligada a la tradició grecoromana. La premissa de qualsevol estudi serà, d'ara endavant, la «voluntat»: la

«capacitat», la perícia tècnica, la veurem, per tant, condicionada a ella, en funció d'ella. La «voluntat d'art», en definitiva, així subratllada, permet –i ací vull venir a parar– relacionar les manifestacions artístiques de cada època amb les altres activitats diguem-ne culturals de la societat que les crea: tot això, al capdavall, obeeix a un últim i radical sentiment de l'home davant el món i davant ell mateix. No entraré en el problema de si hi existeix o no un mecanisme subjacent –ni en el de si és o no econòmic– que potser determina els canvis d'aqueix sentiment al llarg de la història. Basta, provisionalment, l'evidència d'una solidaritat íntima entre tots els elements –l'art n'és un– que constitueixen cada circumstància cultural.

## TRÀNSIT

Però el Giotto només significa el principi. Ell era encara un pintor medieval: o, més ben dit, no era encara un pintor renaixentista. Com tampoc no ho és cap altre pintor fins a ben entrat el segle xv. En el curs de tota una centúria, i amb lenta decisió, es prepara la mudança. Per bé que aquests artistes ja «volen» d'una manera distinta de la dels seus predecessors del xii i del xiii, no fóra indiscret d'afirmar, en termes de poble, que «volen i dolen». Constitueixen el pont, la zona de transició entre dos estats d'esperit col·lectiu oposats, l'edat mitjana i el Renaixement –si acceptem aquesta nomenclatura tradicional i, per tant, la convenció d'una consistència unitària i delimitada de tots dos períodes. Constitueixen, almenys, un moment d'aquesta evolució incessant, no progressiva però sí biològicament articulada, que és, com tota història, la història de l'art: un moment entre tants, vàlid, complet. Volen i dolen: hi ha, en ells, la primera acció d'acostament a la realitat nua i directa, i, això no obstant, en la seua pintura predomina la dolça intensitat emotiva que assumien, per herència, de la religiositat gòtica. Saber dibuixar una ovella del natural no suposava concedir a l'ovella que



es dibuixava, ni al dibuix de l'ovella, un valor estètic, ni menys encara un valor òntic, autònom. Això vindria després, en triomfar el Renaixement, quan aquella fidelitat inicial a la cara sensible de la naturalesa passa a ser franca imitació, i s'imposa al residu gòtic, i el desplaça: és a dir, quan l'objecte a pintar i la pintura de l'objecte ja valen per ells mateixos. S'atribueix a Paolo Ucello la invenció de la perspectiva. Amb la perspectiva, amb l'anomenada perspectiva italiana, la pintura europea disposà d'un recurs que li permetia elaborar la ficció ambicionada. Sobre un sol pla, sobre la superfície del llenç o de la taula, eren fixats l'aire i el moviment de les tres dimensions: el quadre es converteix, com apuntava Jean Paulhan, en «*la grande armoire du monde*», on el pintor, de mica en mica, emmagatzemarà la quantitat diversa de les coses, avar d'elles. La il·lusió dels volums, guany específicament renaixentista, es mantindrà per més de quatre-cents anys en la nostra pintura.

## LA PINTURA CRISTIANA

És tradició que fra Angelico s'agenollava per pintar el cel. No es pot deduir, és clar, d'aquesta anècdota –com la ja reportada del Giotto– més importància de la que té com a símbol. Però el fet d'agenollarse, ni que siga metafòricament, davant allò que es pintava, implica la creença en un transons extranatural, o ultranatural, de les aparences: el cel pintat era la imatge i, en certa manera, la semblança del cel de la fe; mereixia, per tant, la reverència congruent. La pintura de la civilització cristiana, fins que el Renaixement la succeeix, és, per regla general –i ací no m'interessen sinó les tendències generals, els moviments que prevalen–, pintura religiosa. Pintura religiosa, cal circumstanciar-ho més, en tres sentits: pel contingut representatiu, per l'aplicació cultural i perquè està feta religiosament. La pintura medieval tenia una eficàcia edificant: era la *Biblia pauperum* –que, ben mirat, es podria traduir per Bíblia dels il·lustrats. En aquella dolça balada que Villon va escriure a instàncies de la seua mare, trobem sumàriament declarada l'eficàcia de l'art cristià:

*Au moustier voy dont suis paroissienne  
paradis paint, où sont harpes et lus,  
et ung enfer où dampnez sont boullus:  
l'ung me fait paour, l'autre joye et liesse.*

Probablement, no tots els pintors cristians, anteriors al Renaixement, experimentarien aqueixa unció respectuosa que, d'una forma tan extremada, s'atribueix a fra Angelico. Però fins i tot si, en l'edat mitjana, es donava –que s'hi degué donar– un cas com el del Perugino, d'un artista blasfem o incrèdul que, malgrat tot, pintava amb els mateixos resultats que si fos devot, la seua pintura seria encara religiosa. També és lògic de pensar en la presència d'altres factors en la finalitat i en l'ofici de la creació artística medieval: la religiositat, tanmateix, hi seguirà dominant. El pintor de les catacumbes, de l'esglesiola romànica, del retaule gòtic, està més atent a l'altre món que no a aquest. El món terrenal, en la millor de les hipòtesis, no passava de proporcionar-li un elenc de coses, d'objectes i figures, amb els quals podia suggerir la visió mística, o amb els quals faria més comprensibles als fidels els misteris de la Revelació i les fantasies de la pietat popular. És l'altre món, però, és el substràtum de fe que impregna la seua emoció, allò que li guia el pinzell.

## BELLESA, CREENÇA

Així com l'ètica medieval, cristiana, exigia el menyspreu dels béns terrenals, o els veia en una subalterna funció de mitjans ordenats i sacrificables a una escala rigorosa de fins, tampoc l'estètica d'aquell temps –si és que d'«estètica» pot parlar-se– no podia atorgar una consideració més efectiva a l'espectacle del món, d'un món efímer i destorbador. «Què val pintar ni embellir les coses que malaltia e vellea e mort enllegeixen e ensutzen?», es preguntava Ramon Llull. A tot estirar, la realitat visible era, per a la gent d'aleshores, un «vel» posat davant la Realitat Invisible, per dir-ho aproximadament com Hug de Sant Víctor: un vel que oculta, però que també insinua el que hi ha al darrere. I és l'«invisible», precisament, allò que atrau els ànims. Els filòsofs de l'edat mitjana –sant Tomàs l'Aquinata, per exemple–, quan elaboren el concepte de bellesa, li confereixen una índole tan abstracta i alta, que només cabia predicar-la de Déu. Déu és la bellesa summa, i també la sola bellesa. És cert que tots els «conceptes» de bellesa, siguin de l'època i de la filosofia que siguin, han estat, estan i estaran viciats per un risc d'intel·lectualització, d'esfumar-se en logomàquies

especulatives: el medieval, de tota manera, hi arribava a un grau absolut, i intercalava entre l'home i la bellesa un abisme quasi insalvable. Però tant se valia, això, al cap i a la fi: la bellesa mai no fou una aspiració del pintor cristià. Ell pinta el que «creu», i serà a través de la creença que podrà acostar-se a la bellesa —a la bellesa com ell l'entén: a Déu. Pinta la seua «creença», i el món visible, el món-vel, té un abast de signe o de petja del món sobrenatural. Repetesc que no importen les excepcions que, com tota regla, admetria aquesta afirmació —excepcions més aparents que reals—: perquè no és que en cada cas concret l'artista es trobe pressionat pel seu personal sentiment religiós, sinó que el sentiment religiós, en si, encastat en l'esperit col·lectiu, pressiona l'estil total de l'època, n'innerva l'entera morfologia de l'art. I això s'esdevé encara quan la pintura té un tema profà: en part, els temes profans participen del mateix caràcter sacral; la religiositat comuna gravita sobre ells com sobre tot.

## SOBRE LA IMITACIÓ

He triat com a punt de partida de les meues reflexions els noms, més que no pas les obres, del Giotto i de fra Angelico, prescindint de tot escrúpol cronològic. M'hi ha temptat el tret pintoresc, biogràfic, que podia col·locar-los en llocs representatius de dos corrents oposats: d'un corrent que naix i d'un altre que s'extingeix. En el Giotto identifiquem les primícies del Renaixement; en fra Angelico, les acaballes del medievalisme. Ni l'un ni l'altre, però, no deixen d'imbricar-se en el corrent contrari. Tots dos són dels qui «volen i dolen», i en veritat estan més a prop del que es deduiria de les paraules precedents. És més que possible que fra Angelico dibuixés del natural, i vés a saber si el Giotto no pintava encara agenollat —no ovelles, sens dubte, o potser també ovelles, franciscanista com era, en última instància. Jo només pretenia deixar-hi rotundament separades, per al·lusió a anècdotes significatives, dues posicions que em semblen, ja des del respectiu origen confús, molt distintes. La victòria venia predestinada a la que endevinem en el Giotto. Dibuijar del natural fou el primer pas, si no l'únic, que calia donar per a fer de l'art una imitació de la natura, de les formes

sensibles de la natura. L'artista del Renaixement vol, *ergo sap*, dibuixar –pintar– les coses del natural: les «copia». L'artista occidental, del segle XV al XIX, «copia». Ja no pinta el que «creu» –perquè l'esfera de la creença ha quedat separada de la de l'art. Pinta el que «veu». Després analitzarem què és el que veu, el que successivament va veient el pintor europeu, en el transcurs d'aquests quatre-cents o cinc-cents anys. Pinta el que veu, a vegades el que creu veure, i aspira que la seua obra en siga una reproducció fidel. La fidelitat estarà més o menys subjecta, en cada moment, a determinades coercions estètiques i ací cal dir estètiques sense por: l'harmonia, el cànon, les lleis plàstiques, la intenció literària, moltes més encara, igualment vagues però prou notòries. Això no obstant, la fidelitat hi és per damunt de tot: la fidelitat n'és gairebé una obsessió. Del Giotto o els Van Eyck als impressionistes, la línia és contínua, per bé que sembla oscil·lant. Cada tendència artística se'ns podrà presentar com una reacció contra la que la precedeix, i en part ho és: en el fons, però, n'hi ha també una prolongació. Aquesta continuïtat, jo la veig especialment palesa en les relacions que l'artista té, o sent, imperiosament, amb la realitat. Crec que una de les múltiples maneres en què és factible d'examinar la història de la pintura occidental, i no la menys suggestiva, ens la proporciona el disegni d'entendre-la en funció d'aquelles relacions.