

DEL CONTINGUT EN ART PER LA VIA DEL DISEGNO. O, ¿PER QUÈ DE KOONING DIBUIXA AMB ELS ULLS TANCATS?

PERE SALABERT

MEANING IN ART IN WAY OF DISEGNO. OR WHY DOES
KOONING DRAW WITH HIS EYES SHUT

To put it very briefly, artistic production can be described as an imposition of a formal order on some previously given material. Artistic formalization is therefore considered —ever since the classics— as an act of delimitation in its aspects of fixing and enclosing. The most convenient element for formal delimitation is the line or profile. It is the renaissance «disegno» which clearly exposes the problem of creativity in art (invenzione). This poetical creative function derives from the aspect of fixing that the line (drawing as project and delimitation: design) involves. But it also depends on some other factor; according to the latest theory is the opposite of the determining order: some kind of rebellion of the artist against the linguistic prescriptions.

If art teaches us to see the world, it is not thanks to what we see in it (formal order: figures, bodies) but for its announcement of all the things that come behind it. How should one call it? Let's call it the «desfigure» that underlies any figure: let's call it the «inimage» that runs through any image. The intuition of the inimage beyond the image, of some kind of profileless magma beneath the figure's profile is a privileged intuition that brings us near to naked reality, the other side of language.

The order of art (disegno) is the lenitive veil that hides from our sight the very same thing of which it announces an existence that has become unbearable.

PERE SALABERT

Doctor en Lletres. Titular d'Estètica i Semiòtica de les imatges a la Universitat de Barcelona. Director de la revista «D'Art» del Departament d'Història de l'Art de la mateixa Universitat. És autor de *(D)efecto de la pintura* (Barcelona, Anthropos) i *Imatges. Inimatges. Per una teoria del representar* (Barcelona, Laertes), entre altres textos teòrics i d'assaig.

«La vérité est devant nous, et nous ne comprenons plus rien».

Paul Valéry, *Eupalinos ou l'architecte*.

1.

I. SORPRENDRE'S. EL «CONTINGUT»

La capacitat de sorprendre'ns davant les coses més variades —i sorprendre'ns com més millor (sense escàndol, que és tot una altra cosa)—, resulta una capacitat notable que hom hauria de cultivar molt atentament. Aquesta capacitat, que depèn del juí de cadascú, cal deixar-la madurar segons preferències i facultats. No és qüestió de receptes; no vindria al cas. Ben adobada, però, una capacitat de sorpresa bàsica (això que en el nostre món esdevé més i més objecte de menyspreu) podria estendre's per tota la persona, sensibilitzant-la; en tot cas, faria fora aquella enutjosa refractarietat del subjecte-típus, aquell que va tornant de tot arreu, que es considera a si mateix «curat d'espants», etc. Saviesa popular i autèntica, aquesta, però que aplicada a tort i a dret, sense reflexió (però, ¿quina reflexió, avui, si qualsevol actitud es redueix a una *flexió*: flexió d'acatament davant d'un poder multiforme expandint-se per tot arreu en superfície, escampant-se i proliferant en l'aparença de les formes, sense profunditat?...), esdevé un simple tic lingüístic, la cuirassa extremadament sòlida que protegeix la buidor més radical en l'àrea que creiem correspondre al veritable saber, al contingut de l'ésser acomplert o construït sense mancances.

Sens dubte, haver «viscut molt», en el context que us proposo, no vol pas dir haver-se aplicat metòdicament o seriosa a fer-se, ben prevista o projectada («dissenyada»), una vida futura susceptible d'evolució, de canvi, etcètera; es tracta, més aviat, de fixar un passat a la manera fotogràfica, per tal d'esmerçar el viure en el si progressivament rarificat de la memòria. Viure, doncs, fet d'una *revisió* contínua d'allò que és, perquè ja és mort: present cadavèric on no trobarem altra cosa que el disseny corpori d'algun objecte orgànic per a una vida...; *ben naturalment desproveïda de contingut*.

Veritablement, pot adaptar-se a l'home allò mateix que escrivia Heidegger de les coses d'ús: «El producte particular es gasta i es desgasta, i al mateix temps el propi ús cau en la deterioració, s'esmussa i esdevé alguna cosa. L'ésser-producte mateix arriba a la desolació, i cau al nivell del simple producte qualsevol»¹.

Procés de banalització, aquest de l'atresorament i l'acumulació de memòria com a reserva per al futur. La previsió, com a projecte per als actes o les co-

109

ses, objectes, etc., exclou tota sorpresa, liquida el canvi, condueix a la desolació o, si voleu, a la *insignificança*. I llavors:

«*De même que l'insignifiance se définit non pas par le manque mais par la prolifération des chemins, de même l'oubli se caractérise non pas par une perte du souvenir mais bien par une omniprésence des souvenirs, par la masse indistincte de tous les souvenirs qui, lors de l'oubli, affluent en rangs si serrés qu'il devient impossible d'y repérer le souvenir recherché*»².

La insignificança no prové d'una manca de sentit, sinó de la seva abundància; de la mateixa manera, l'oblit es troba al capdavant de l'acumulació de records.

Pensar que un contingut semàntic —memòria de l'home o de l'objecte, tant se val— és capaç d'*habitar* les formes (qualssevol formes), i amb una certa assiduïtat, és com creure en l'existència real i efectiva d'algun pensar coherent i previ al llenguatge, que n'és l'exponent idoni.

II. LA FORMA, ELS CONTORNS. LA CREATIVITAT

Una «forma» es dona, es produeix. Alguna cosa ix formalment de la matèria. Emergència. Com les ja tòpiques sabates de Van Gogh en l'assaig de Heidegger (les sabates de Heidegger, potser millor...), també podríem dir que allò que es dona és —i només és— segons l'ús que hom li atorgui. Ara, si forma vol dir «repartició espacial de partícules de matèria ordenant-se segons un contorn determinat»³, poc importa que l'«ús» de les sabates pintades per Van Gogh sigui donat a *posteriori* per Heidegger en la seva reflexió escrita. El quadre (la sèrie, de fet) és allí precisament per a això: per a insinuar en la ment d'algu un destí instrumental de l'objecte segons és figurat per la pintura. I en la pintura, més o menys explícits, hi ha contorns, és a dir: formes. Res més que això: *disegno*.

Ara bé, el *disegno* clàssic, com el disseny modern, al·ludeix tant als contorns, a la circumscripció o als perfils d'allò construït o simplement pintat, com al fet realment més complex de la invenció (*invenzione*). Inventar és dissenyar; ¿és que el fet de dissenyar condueix, i necessàriament, a inventar-se l'objecte en el seu ús?...⁴ ¿O és que hi ha d'haver algun aliatge previ de la forma amb la matèria, segons l'ús a què es destini (el càntir, la destrat o les sabates, segons Heidegger)? Possiblement. En qualsevol cas, la creativitat en la invenció vindrà donada tant per l'aliatge forma-matèria per a una funció prevista, ben «determinada», com per una certa disponibilitat de la forma a ser invertida en algun «ús» diferent del que teòricament se li havia adjudicat. En el nivell mínim de la disponibilitat es troben, de segur, la majoria dels

objectes quotidians i útils, pensem en les sabates reals. A l'extrem contrari, en canvi, es troba sempre —o quasi sempre— la representació artística (d'aquells mateixos objectes, per exemple; aquelles mateixes sabates, però pintades per Van Gogh...).

¿A què em refereixo en parlar d'una disponibilitat de reinversió —que és *reinvençió*— de les formes? Al simple fet que la forma dels objectes, dels productes, hauria de manifestar-se com *alguna cosa més* que la simple i unívoca practicitat d'una matèria afaïçonada... No és pas en va que R. Arnheim, en el seu assaig «De la funció a l'expressió», observa que «en la vida quotidiana tot el que ens rodeja haurien de ser instrument expressius— des del ganivet de tallar el pa a l'estàtua del pensador— i reflectir i modelar l'existència humana»⁵. És en l'expressivitat —com a disposició significativa oberta, enllà de la funció— que l'home té l'opció de contemplar (*interpretativa-ment*) l'objecte, alhora que s'hi contempla. L'objecte, instrumental o no, com a reflex i com a pauta de la vida humana.

També l'home és en certa mesura, i sobretot en aquesta perspectiva, *autodisseny*. Però no pas idea prèvia —aliatge forma-matèria— a allò que hauríem de considerar la seva realització, sinó posterior (a qualsevol «ús»): idea marcadament definitiva, i en el sentit de la cloenda. Allà on una idea prèvia com a model, projecte, disseny (invenció), *efectivament es produeix* (es realitza), aquell és l'indret mateix de la seva pèrdua. És clar, en tal plantejament es pot entreveure quelcom de platonitzant —o de neoplatònic— potser. Però ja ho veurem millor.

El que va bé aquí, de moment, és la posició de Gusdorf: «...no és que la comunicació sigui indirecta (entenguem-hi l'aplicació d'un mateix a determinat ús: instància de comunicació); *el que és indirecte és l'home mateix* (...). Sens dubte, existeix un secret de l'home, *car no pot dir-se tot sense suprimir-se un mateix, perquè també en l'ordre del discurs tota determinació és negació*»⁶. Si, com adverteix Maldonado, l'home no és solament subjecte, «sinó també l'objecte últim de tota temptativa de disseny»⁷, val la pena pensar que l'advertiment és igualment vàlid en ambdues direccions, a saber: tota producció conscient i per tant intencionada, d'objectes o de béns no objectuals, s'adreça a l'home; però el propi home és objecte de la seva mateixa capacitat de definició. El que queda després de la hipotètica autorealització del subjecte no és pas l'objecte «home» realitzat, sinó el seu detritus...

I no seria inútil pensar en la definició prèvia (l'aliatge forma-matèria com una matemàtica del disseny, sense elasticitat) com el pas a una producció d'objectes —qualsevol— amb una dispensa de l'*ambigüitat necessària per a la significació*.

Si l'home es fa pels objectes i amb els objectes

que el volten, quan els objectes perden expressivitat, és l'home qui també la perd. Quan tot resta ben determinat i afaïçonat i la practicitat de les coses és establerta sense possibilitat d'engany, és encara el mateix home qui veu tallades totes les sortides, liquidada la seva capacitat de fer-se escàpol en el desdibuix de les formes que el rodegen. (I convé pensar que l'ambigüitat formal és equivalent al *sfumato* leonardesc, a aquella tècnica de l'inacabat de les figures, que han d'anar-se a cloure en la retina de l'espectador...).

L'expressivitat en la producció, doncs, que té com a objectiu primer ser l'exponent de (o donar via a) una creativitat del subjecte, té encara una altra comesa; impregnar el producte d'aquella ambigüitat necessària perquè pugui servir *d'engany plaent*. ¿Què és l'engany? És aquella creença en què ens mantenim, segons la qual l'objecte comunica —i ho fa positivament!— alguna cosa de la qual hem de ser receptors. I així és com interpretem (tot creient entendre, fins i tot «descodificar»), immergint-nos en el *buit* d'un missatge que mai no té lloc del tot. I això és, en part, la fruïció: que l'objecte creatiu, a diferència d'allò que es tanca en l'hermetisme estèril de l'exclusiva practicitat, tot s'ho deixa dir... I «funciona», com si efectivament, el que en diem —acabant així el seu perfil, excloent la indeterminació que el caracteritza— fos, més enllà del miratge de la forma, el seu real missatge.

III. SERIALITAT

Diem, doncs, que la cosa produïda és (*això o allò*) segons la «funció» que hom li atorgui. *Ús o bé funció, però reactualitzada sempre, reinventada, car la cosa, a diferència aquí de Heidegger, no tresoreja pas un contingut semàntic* —que en produir-se i habitar-la l'omple breument per escolar-se i desaparèixer amb la mateixa rapidesa que s'havia produït. (La cosa de què parlo, és clar, al·ludeix tot igual al subjecte «acabat» i a l'objecte quotidià, a l'«art» de les sabates de Van Gogh i a la reflexió que Heidegger en fa: pel cas, tot és el mateix). El contingut, en conseqüència, o no hi és o és gairebé inaprehensible per la rapidesa amb què es manifesta —com el plaer humà, o el riu d'Heràclit. No es tracta que el treball de les coses, o de les persones en procés de cosificació (l'ús a què s'apliquen, la funció que aconsegueixen), les *impregni* permanentment d'algun contingut, invariablement humà, que seria llur riquesa exposant-se a l'exterior —formulada àdhuc— com a signe. Signe de què, aleshores? ¿seria potser un vehicle *intencional* i en definitiva expressiu?...

¿Què ens indica que alguna intenció *comunicativa* prèvia, aplicada amb rigor, es troba a l'origen —sobretot formal— d'un encenedor Bic o d'un or-

dinador Appel (i tal intenció coincidiria amb el contingut de l'objecte manifestant-se com a «missatge»)? En termes generals, em fa l'efecte que és el mateix que al fabulador o al mitòleg primitiu li feia veure el canvi de les estacions com l'exponent significatiu, sovint dramàtic, de l'anar i venir —o mort i resurrecció— d'algun déu climàtic. Es tracta, simplement, de la repetició regular dels esdeveniments o dels objectes; en una paraula: de la serialitat.

Ara bé, un món en el qual absolutament *tot* fos seriatiu —un repertori més o menys discret de coses, imaginem—, acabaria per semblar-nos, a l'extrem totalment contrari, i per això mateix paradoxal, un món inintencionat, insignificant o faltament caòtic... La serialitat exhibeix cada un dels seus objectes, o tots ells en bloc, *com-a* significants en determinat context i per a determinada ment (les pluges d'abril o el Bic). Això, però, a condició que algun *factor diversificador*, i en conseqüència sorprenent, interfereixi efectivament la hipotètica infinitud de la sèrie (un any d'abril ventós i sense aigua o l'aparició del Bic en petit format). A la sèrie, doncs, repetitiva, li convé l'element desigual o desusat que vingui a diversificar-la per tal que signifiqui alguna cosa, en algú moment i per a algú...

Deixem de banda, de moment, la naturalitat dels canvis climàtics, no produïts per la mà humana, o l'artificialitat d'un encenedor; i deixem de banda, sobretot, l'afirmació de Heidegger a propòsit de les sabates pintades després de fer-ne la «descripció»: «No hem fet altra cosa que posar-nos en presència del quadre de Van Gogh. *És ell qui ha parlat*»⁸... No, el quadre no parla mai: s'exhibeix indiferent a la paraula. I és aquesta exhibició la que impulsa *algun* discurs en aquell que contempla el quadre.

IV. EN EL KITSCH HI HA L'«AUTÈNTIC» CONTINGUT

El «treball» de l'objecte opera com la sang en un cos viu. De manera semblant al contingut, que es genera en aquest treball efectivament realitzat, la sang hi és, però tot passant i renovant-se. ¿Què hi ha de contingut, aleshores, en allò que essent encara útil (el molinet manual de cafè, l'estufa metàl·lica de llenya amb canó de fums o una Underwood dels anys 20) ha estat ja ultrapassat, tant per la tècnica com pel disseny? I encara: ¿què hi ha en el subjecte que declara de si mateix haver viscut suficientment, en el sentit de l'experiència —haver-se sadollat del contingut de la vida?—... queda la còrpora formal que no és més que el circuit tancat *de la memòria que retorna*; resta l'artefacte per a una repetició dels actes sense sorpresa. Hi ha l'hermetisme del disseny, recipient d'una vacuïtat. És clar, en aquest hermetisme que tanmateix

s'exposa com anunci d'allò que es manifestarà— podem assajar de «veure-hi» alguna cosa. Tant en l'obra d'art com en els productes utilitaris (els ja coneguts i fora d'ús, però també els que es presenten sobtadament, inesperats), el que s'hi ha de veure no és el que creiem que l'objecte diu com a missatge, sinó allò altre que adjudiquem de «discursiu» a alguna forma que cobra a la nostra vista algun caràcter d'irregularitat enfront de: a) l'atzar total (la lògica serial davant de l'aleatori) o, b) la repetició infinita de la sèrie (la improvisació, recolzada en l'atzar, davant de la determinació).

(M'interessa especialment mantenir aquest paral·lelisme entre l'objecte, d'utilitat pràctica o no —un paraigües o el *Déjeuner sur l'herbe*— i el subjecte que vivint es construeix mitjançant un procés «essencialitzador», que solem identificar amb un carregar-se de sentit, que és atresorament de contingut, per l'experiència.)

Així, doncs, en el circuit memoritzador tancat de la determinació es donen diverses possibilitats. Car, en el torn mnemònic pot produir-se, tanmateix, un simulacre de renovació de vida o l'aparença d'una funció que mai no s'havia extingit. És el falsejament de la memòria que regolfa, rarificada. I sorgeix l'aparença d'allò que és simplement formal, objecte de contemplació (una autèntica Underwood emprada com a *gadget* decoratiu), o d'efectiva utilitat (un bressol rústec del segle XVIII com a jardineria...). Són les «mitges vies» en la imaginació creativa, tant en el disseny industrial com en el món de les belles arts tradicionals; són aquelles vies en les quals tot mantenint una part important de les velles formes se'ls afegeix quelcom que serà imposat —vet aquí el to publicitari, indefugible— pels avenços de la tècnica o per la renovació del gust. Hom hi pot veure, aquí, l'encreuament de funcions o la superposició de formes o el xoc insòlit d'una forma amb una funció que no li correspon... Recursos i estratègies del *Kitsch*. Tindrem aleshores uns objectes que sense ser definitivament vells (o antics) *en guarden les formes*, de l'antigor. Les guarden, amb tot, incorporant la imprescindible tecnologia d'un «món actual»... (Hi ha, fortíssim, el regust publicitari de l'enunciat). Es tracta, sens dubte, d'algun d'aquells productes en què el factor d'irregularitat —innovadora, sorprenent, etc.— prové d'alguna de les operacions que acabo d'esmentar encreuament, superposició, xoc. Vet aquí un aparell que «sembla» un rellotge normal i que, efectivament, té la funció de mesurar el temps..., però que incorpora una sofisticada i minúscula calculadora —en el mateix espai!— gràcies a l'actualíssima tècnica del microcircuit transistoritzat, o al *chip*... O bé es tracta del rellotge més tradicional d'esfera amb nombres i manetes, fabricat tot ell amb els materials més «nobles» —«és el gust d'allò que no canvia, des dels nos-

tres avis»—, però que funciona, encara que no pugui veure's, amb una moderníssima maquinària de placa de quars en contínua vibració...

En cada un d'aquests casos es dona una actitud que pot semblar doble i antagònica, però que de fet respon a una sola pretensió. Actitud de renovar, *tot conservant*, amb la intenció de produir objectes en els quals hi ha, integrada, la pròpia publicitat en forma d'un «a-més-a-més». Això es produeix, també, quan la vella Underwood dona peu a una rèplica d'estil *naïf* en terrissa pintada, el carro de la qual és un llum d'incandescència que il·lumina de manera «sorprenent» l'estança on és instal·lat...

Funció a-més-a-més de decorativisme, plus de funcionalitat, gratificació d'una forma personal a la tècnica utilitària moderna, però deshumanitzada... De fet, en els tòpics habituals del disseny *Kitsch*, el propi objecte es presenta sempre com un «extra» o com un sobresou en relació amb ell mateix. El seu discurs-sejar publicitari s'adreça, de segur, a les persones «refinades» (vet aquí el refinament com el final d'un procés essencialitzador gràcies al qual el subjecte no solament se significa personalitzat, sinó que també —i per això mateix— sap reconèixer el *sentit* de les formes que són de «sempre», plenes d'un *contingut* que les manté de «Permanent actualitat»). Quan no és al refinament, que el missatge publicitari s'adreça, és a la gent jove que li agrada sorprendre i que el sorprenguin, gent dinàmica i d'actualitat, sense complexos...

Tant en un cas com en l'altre l'objecte dissenyat sorgeix de la mateix imaginació i ha passat pel mateix procés d'acumulació: un sol objecte, però diversitat formal; una forma sola i coherent, però amb funció extra; forma com a pura semblança (màquina d'escriure), màscara del que en realitat és un llum, etcètera.

En tots aquests casos hi ha sempre, de manera semblant al que planteja l'objecte creatiu, una presència enigmàtica del producte —però en una acceptació d'endevinalla o d'acudit. Que és produït, ja ho sabem. Però també sabem que de manera explícita o no tant, en part amaga la seva condició d'objecte seriat per a erigir-se en cosa única o singular. «Un nombre reduïdíssim d'exemplars ha estat fabricat amb la intenció...», fins a arribar al «model únic i irrepetible» que posarà en evidència el gust «exclusiu» de qui el posseeixi. L'aspiració d'aquesta mena d'objecte consisteix, sovint, a convertir-se en l'eix especialitzadíssim d'alguna mirada especialitzada. Fetitxe depositari d'algun veritable, «autèntic» missatge que donarà compte, i de manera permanent, de l'ésser molt personal o refinat del propietari. És fàcil veure que el disseny de l'objecte vol transcendir de manera explícita (és l'eficàcia, el que compta!) la seva forma per a informar tot l'espai que el volta i les persones

que el rodegen. Així és com l'home es *realitza* amb els objectes i pels objectes que posseeix, els quals constitueixen —en aquest cas— l'escenari de la seva teatralització més radicalment *Kitsch*⁹.

A diferència del producte creatiu, que es deixa fer després d'incitar-nos a l'acció, l'objecte *Kitsch* —recreatiu— és tentacular: ve al nostre encontre i actua per si sol. No és el «do it yourself»; és el «ready made». No es tracta d'allò que ens fem a la mesura d'unes necessitats: és el «prêt à porter» de la creació.

Però parlàvem de l'enigmàtic (acudit, endevinal·la) d'aquests productes. L'enigma —o el caràcter vagament estrany o indefinible d'algunes coses— és l'interrogant d'allò que havent estat tan proper ens és alhora (ara, ja) tan llunyà. La sensació que experimentem en aquest tipus d'enigma, aleshores, ¿no és molt semblant a la que sentim davant d'un cadàver, allò ha estat algú viu, amb qui hauríem pogut parlar o intercanviar (per algun motiu que no ve al cas), una mirada d'intel·ligència... És el *cos* de l'objecte: l'allò de la forma que és aquí, ens el recorda (qüestió d'una memòria que retorna), però la seva falta de contingut —la sang glaçada de la mort— se'ns *representa*, i de sobte, com un desbordament inesperat de sentit. Només que aquest sentit és la més perfecta falsedat.

L'important del disseny *Kitsch*, enfront de les concepcions sincròniques amb el moment, consisteix a presentar-se, *segons que sembla*, amb un contingut *ad hoc*. El *Kitsch*, objecte o subjecte vacu¹⁰, es representa a si mateix carregat semànticament. Perquè és sempre, com els mites, un metallenguatge. No hi ha cap contingut que s'insinuï, aquí, perquè tot el seu sentit s'exhaureix en la forma (publicitària) d'un contingut donat com a fonamental i bàsic, sobretot imprescindible.

V. EL CONTINGUT, O LA SUBSTÀNCIA INIMAGINABLE

En el camp de la semiòtica, diem que al significat, un significat el complementa. Diem, doncs, que a l'estrat de l'expressió li correspon l'estrat del contingut. Per a Hjelmslev, si volem més precisió, la Forma de l'expressió contempla una Forma del contingut, que ve donada per via de denotació en els sistemes de referencialitat més convencional (com és ara el llenguatge verbal). De la mateixa manera, a una Substància de l'expressió li correspon una Substància del contingut. A la primera vol dir que «li va bé» l'altra... I escric «li va bé», remarcant-ho, amb la reticència que fa al cas, perquè, explicable i tot —vet aquí una metafísica del llenguatge—, aquesta darrera substància no té altra entitat que el propi llenguatge en la seva *forma*. Una forma en la qual qualsevol substància s'inverteix tot passant... És clar, aquest con-

tingut últim, per *substanciós* que l'entenguem, no és més que l'inimaginari¹¹. La *inimatge*, això és: allò que en presentar-se ja és imatge (llenguatge, sistema representatiu) i, per tant, el resultat d'una inversió capital que la desproveeix de realitat. I és inimatge en la mesura exacta que aquella substancialitat última, la del contingut, es redueix a una virtualitat que *suposem* com a cosa prèvia als llenguatges¹².

Desprovista de realitat, la inimatge (que coincideix aquí, per tant, amb la substància del contingut) té almenys un avantatge. Perduda la presència —inimaginable en si mateixa— se'ns representa com el lloc possible de la veritat. La «veritat» —possible, no necessària— de les coses, dels objectes fabricats o naturals, però percebuts. *La veritat de l'art, la del llenguatge, es fonamenta, doncs, en un il·lusionisme consistent a admetre la realitat dels signes com a sinònim precís d'alguna realitat no significant que només es representa —lingüísticament— invertida, estafeta, capgirada: una altra cosa*. Que l'art sigui cosa produïda i mitjançant la qual aprenem a veure el món, no exclou el fet que la seva veritat es basi en una primera i necessària, imprescindible, mentida.

Una qüestió important ara és: ¿Quina diferència hi ha, entre aquella falta de contingut dels objectes produïts per un acte creatiu —veritable— i la dels objectes que s'originen en un fer de tipus «recreatiu»: *Kitsch*? En el fet que el contingut es presenta, en els primers, com la promesa d'alguna cosa que només l'espectador, que entra així en el joc, accomplirà. En els segons, en canvi, no hi ha promesa. El que hi ha és la contundència d'un acompliment mortal per ineludible. Cada objecte s'exhibeix, impúdic, com la total consumació, el resultat efectiu i sense falles d'alguna mancança que ell vindrà a reomplir amb una acció radical que vol ser acaparadora de sentit.

VI. EL REAL EVAGINAT: LLENGUATGE

En tot això últim, no voldria deturar-me en el paratge semiòtic. Agafar la qüestió per aquesta via —summament paradoxal— ens duria lluny. Ara, en allò en què ens haurem de deturar és en el fet que tota mena de llenguatge, integrat per signes, suposa un pas enigmàtic des d'allò real (extralingüístic, si voleu) a allò que ja només *podem* estudiar del punt de vista de la veritat... I ens hi deturem per una raó que em sembla simple: no hi ha un llenguatge del disseny, perquè qualsevol llenguatge dissenya la realitat. Vol dir, encara més: Els llenguatges són els instruments mitjançant els quals «dissenyem» un real que així es fa món. En aquest pas del real (inimaginari) al món evaginat —perceptible com a signe, insisteixo: *evaginat*—

hi entra un element que és un acte en certa mesura sacrificial¹³, car alguna cosa es perd. És la imposició d'uns contorns, d'unes línies, d'una circumscripció, a allò que no en comporta en si mateix perquè es redueix a un fluir sense ordre ni direcció, a un moviment atzarós, revers de la mesura... Després hi tornaré.

VII. VERITAT, VERITATS

Hi tornaré, dic, perquè abans de seguir caldria puntualitzar dos extrems que han quedat aparentment penjats. Un és aquella capacitat de sorpresa a què feia referència en començar; l'altre és que en parlar de disseny en el sentit més ampli: *disegno*— no crec parlar de cap «exterioritat» dels objectes (o fins i tot dels actes: ¿què és una actuació teatral, sinó una acció real re-dissenyada amb algun propòsit?). No crec parlar-ne, sobretot, *per oposició* a una «interioritat» que vindria a ser el contingut del missatge, el significat de l'acte efectiu i lògic de comunicació... Entenguem que parlar d'un defora significant que seria el continent vehicular d'una realitat significada és lògic, però no és res més que lògic... des del punt de vista únic del llenguatge. En aquesta perspectiva, el significat d'un acte lingüístic no pot ser més que un altre acte lingüístic.

Hauria de quedar clar, en conseqüència, que no hi ha Veritat en aquest camp relliscós i mòbil de la teoria en les denominades «ciències» humanes. Qualsevol mentida argumentada i feta versemblant per a algú és vertadera... Que la versemblança és més forta que la veritat —si de veritat n'hi ha alguna— ja ho veia i ben pragmàticament, Plató. De la mateixa manera, qualsevol veritat possible pot sorgir inesperadament d'una mentida deliberada en un discursar d'aparença franca. Ja sabem, per tant, que la Veritat es dóna, però esmicolada: veritats, amb minúscula, en plural. Si la realitat no coincideix amb la Veritat és perquè aquesta darrera es produeix feta pols pels signes.

Al lector discretíssim deixo la tasca de jutjar.

2.

VIII. LA MIRADA AL MARGE. LLIBERTINATGE

Dels dos extrems esmentats, el segon es desenrotlla per si sol, ininterrompudament, al llarg d'aquest assaig. No és qüestió de tornar-hi: ja ens hi trobem. Queda, per tant, la sorpresa. I en començar a escriu-

re això, per simple coincidència, lleigeixo una publicació en la qual es parla del pintor De Kooning. Allí es diu la frase que m'estranya i em sorprèn (i que segurament em farà continuar escrivint):

«*De Kooning dessine souvent les yeux fermés*»¹⁴.

Vet aquí: De Kooning dibuixa sovint amb els ulls tancats. No és ocasió d'escàndol, i menys encara quan la pretensió de l'automatisme surrealista, posem per cas, fou la d'escriure sense pensar. Només sorpresa. La pintura —el dibuix, encara més— és una activitat que consisteix a donar perfils, a aplicar contorns. Exactament igual, en aquest aspecte, que l'arquitectura, la planificació urbana o l'anomenat «disseny viari». Consisteix, en definitiva, a fer visible alguna cosa per algun motiu; un fer visible, que si haguéssim de fer-lo extensiu a tota altra activitat, i sense que la proposició perdés un bri del seu sentit, podria convertir-se en «fer transitable», físicament; i perceptible. Al capdavall, continua essent aquell *disegno* des de Gonnini, com a mínim: *disegno*, dibuix, que condueix l'artista a l'estil (*maniera*), gràcies a la «*natura*», per una banda, i a la «*fantasia*» i l'«intel·lecte» per l'altra. Continua essent, doncs, el *disegno* de L.B. Alberti, relacionable amb l'*ingegno*, enginy¹⁵...

Ara bé, en aquesta aspiració de De Kooning a fer transitable el blanc del suport (sovint) amb la línia sense el recurs de la visió, hi ha alguna cosa de pervers, en el sentit de la depravació («alterar morbosament»), potser millor, del llibertinatge. ¿A què s'aplica el pintor que pinta —dibuixa!— sense mirar, sinó és a alguna cosa que en la pintura es troba més enllà de la llibertat? ¿S'aplica a una fantasia del *disegno* en si mateix tot deixant l'intel·lecte, i sobretot la natura —per a la qual convé la imitació—, completament al marge? El que sabem és que en la llibertat, l'ordre i el rigor, la mesura intel·lectual, en el sentit més clàssic, *potser* són al marge, però hi són. Qui és lliure es defineix, segons la seva «*fantasia*», en relació amb el control o la moderació amb els quals pot ser racionalment avaluat. El llibertinatge, en canvi, comparat amb la llibertat en el camp ètic o moral és com la sublimitat comparada amb la bellesa en el camp més pròpiament estètic: no hi ha punt de comparança. En el llibertinatge, com en el sublim artístic, la moderació ja no és al marge: simplement s'anul·la.

De Kooning no deu aplicar-se a fer visible cap esquema o disseny mental interior —a la manera de l'estètica neoplatònica—, car aleshores hauria de veure forçosament si hi ha adequació entre aquella virtualitat de l'esquema mental i l'acte en què es realitza fora de la ment¹⁶. Una actitud tal exigeix verificació, alguna forma de control. Tampoc no resulta massa versemblant que el pintor s'apliqui a la concreció d'al-

guna cosa «inspirada» des de fora —en un sentit més pròpiament platònic, ara—, i per a la qual tot ell es reduiria a ser-ne l'instrument executor.

De la informació que ens dóna, l'autor (Sollers) en fa el comentari:

...: *preuve que ce qu'il faut dépasser est aussi bien l'huile-viande-terre-mer-nuages-végétation externe que le fusain psychique intérieur. D'où la proposition: 'content is a glimpse', le contenu est un éclat entre deux mondes, un flash, le coup de sens de l'obscurité déglagée*»¹⁷.

Personalment m'entesto a pensar que no hi ha blabla per necessitat (retòrica, en dirà un altre) allí on més sembla haver-n'hi. Considerar per principi que tot desbordament lingüístic és excessiu ja és una mostra d'excés per la vessant contrària. I parlar d'un hipotètic «terme mitjà», per la raó mateixa que els extrems ens són desconeguts...

Així doncs, Sollers reconeix que dibuixar amb els ulls tancats és una prova que allò que cal ultrapassar és tant la cosa «externa» (oli-carn-terra-mar-núvols-vegetació) com el «carbonet psíquic interior». Referent al llenguatge plàstic ja ens tornem a trobar amb l'antinòmia interior/exterior. En aquest cas es tracta del mateix artista, amb la seva fantasia i intel·lecte —que condueixen a la *invenzione*—, enfront de la natura objecte d'imitació. En unes altres paraules, el que vol dir Sollers és que cal anar més enllà de la representació, tant de l'objectivitat que teòricament ens proporciona la visió com de la subjectivitat de la imaginació amb la memòria (ambdós punts, objectiu/subjectiu, considerats, és clar, com a tendència). En aquest cas, «CONTENT IS A GLIMPSE», citació del mateix De Kooning¹⁸, cobra un cert sentit en relació amb el que escrivia més amunt. Efectivament, el contingut és com un reflex, una llambregada, o, com prefereix interpretar l'autor, un esclat entre dos mons...

IX. EL CONTINGUT ÉS EL CONTINENT

Permetem-nos ara una llibertat.

Admetem la traducció de Sollers, adequada, tot i que el *content* anglès hauria de remetre, potser més justament, a la satisfacció, a l'aconentament, etc. Que *content* sigui emprat en determinats casos per referir-se al contingut —cosa continguda per moderació: jefecte de la continència?—, no exclou el fet que el contingut semàntic sigui *contents*. On hi ha ambigüitat, penso, no és pas en l'*huile-viande-terre-mer...*», o en el «fusain psychique», sinó en el fet més proper que la traducció del *content* anglès hagi de ser necessàriament «le contenu», això és: el contingut, literal-

ment, que és un esclat entre dos mons, etcètera: el contingut francès, doncs, «le contenu». Ara bé, de què es tracta en aquest «le contenu»? ¿d'allò que és moderat per continència o del contingut semàntic? En el primer cas, hom parlaria de la mesura i l'autocontrol en el dibuix, la pintura...; en el segon, seria qüestió d'allò que el llenguatge artístic ens fa saber amb la concreció de cada «discurs». Com a hipòtesi, la primera no és gaire versemblant, si el pintor treballa en el suport sense mirar... Encara que, tractant-se de produir alguna cosa per a l'aconentament de la mirada, ¿no seria una prova màxima de mesura no mirar-s'ho durant la producció? Hi hauria aleshores, en el producte, alguna mena de virginitat oferint-se a l'ull de cop i totalment, sense reserves prèvies. Vet aquí el plaer de l'artista, i perquè el seu acontentament *content* (en efecte) es *a glimpse*: un llampec.

Conservem aquesta possibilitat.

Que De Kooning dibuixi sovint amb els ulls tancats és la «prova» que *cal ultrapassar els extrems*. I no pas fer-ho per un terme mitjà de connotació espacial, sinó més aviat per aquest mateix terme fora de lloc, atòpic: simplement (des) temporalitzat¹⁹. L'objectiu de l'artista, del «creador» en general, no seria ja la percepció visual (o tàctil, o auditiva, etc.) de les coses del món —rastellera de mots, *en realitat*—, ni la visió interna de mons imaginaris o fantàstics.

L'ambigüitat que m'agrada veure en el text de Sollers s'obre en aquest moment com un ventall. Ve-t'ho aquí: Potser és que la satisfacció de l'artista, la fruïció del treball, el qual comporta(ria) necessàriament un procés significatiu en el producte (el contingut semàntic, ho recordem), és aquell «flash» o aquella llambregada. Un llampec *brevíssim* enmig de la nit.

Les autèntiques paraules de l'artista semblen venir a corroborar la interpretació. En el context, De Kooning diu: «*Forms ought to have the emotion of a concrete experience*», les formes han de tenir l'emoció d'una experiència concreta, per passar a: «*Content is a glimpse of something, an encounter like a flash. It's very tiny —very tiny, content. When I was painting those figures (la sèrie de Dones d'aspecte esquarterat, Women), I was thinking about G. Stein, as if they were ladies of G. Stein —as if one of them would say, 'How do you like me?' Then I could sustain this thing all the time because it could change all the time; she could almost get upside down, or not to be here, or come back again, she could be any size. BECAUSE THIS CONTENT COULD TAKE CARE OF ALMOST ANYTHING THAT COULD HAPPEN*»²⁰.

Intrigant, tanmateix. És un text de teoria poètica en el qual De Kooning ve a poetitzar la teoria... Lacan ja adverteix que no ens prenguem les coses al peu de la declaració del subjecte.

Així, el contingut (o la satisfacció, o la continència

de qui es mesura...) és com el reflex (la ullada ràpida, el llampec...) d'alguna cosa és un ensurt (o col·lisió). Com el d'un flash. El contingut (o la satisfacció, etc.) és molt poca cosa —molt poca cosa (*tiny*)... «Quan pintava aquestes figures» (es refereix a les *Dones* esclafades contra el suport, com a insectes monstruosos, esfereïdors per la manca de límits o contorns), pensava en G. Stein, com si aquestes dones fossin seves, i com si alguna m'hagués de dir: «T'agrado?». Podia mantenir-ho així (¿vol dir la idea?, ¿l'emoció d'alguna experiència concreta, que l'impulsava a pintar aquelles dones com la imatge d'alguna angoixa?) perquè podia canviar en qualsevol moment. Podia fins i tot invertir-se totalment (*get up-side down*, quedar-se cul per amunt), o no ésser-hi (¿l'emoció-dona?), o bé tornar: hauria pogut tenir qualsevol aspecte o proporció (*size*). Perquè aquesta satisfacció (o contingut, etc.) *podia fer-se càrrec de gairebé qualsevol cosa que s'esdevingués*.

El contingut, doncs, la moderació o l'acontentament —finíssim de gruix, molt poca cosa, *tiny*— pot ser emplenat (fer-se càrrec, *to take care*: ocupar-se) de quasi tot...

És el contingut el que ho conté tot, com a continent? (I aquí hi hauria la possibilitat d'ocupar-se semiòticament del significat en art com d'un *veritable significant*, *escena d'un diseg canviant que així apareix —per actuació²¹*.) ¿O bé pensarem que l'especial i característica fruïció de l'artista amb el seu treball ho involucra quasi tot: emocions concretes, records que les desvien, represes emocionals producte de la imaginació, associacions, etcètera? Sigui el que vulgui, una cosa o altra, no canvia res.

3.

X. EL SIGNE DESAFIA

Agafem el mot creador, o «creació», en el sentit de l'antiga poètica: *poiesis*. Fer que aparegui alguna cosa que no hi era abans. És qüestió de producció, mitjançant reproducció, de coses, d'objectes, persones, etc. Producció el resultat de la qual comporta alguna cosa d'inesperat, i per això mateix de sorprenent²².

a) ¿I si la fruïció (*content*) del creador —el seu diseg *acomplert en el plaer*— coincidís amb aquella empremta que queda d'ell en l'obra: diguem-ne estil o autoria del disseny (*maniera*), tant se val? Aleshores, aquest estil o empremta —l'expressió—, ¿no és el camp mateix de la significació? ¿No seria l'empremta el resultat de l'aplicació als materials d'un coneixement

tècnic, manual o no, consistent a saber plasmar en la matèria alguna forma —amb la qual es reforma el món en el sentit de la representació? Sí; però no solament això.

b) Si no hi ha realitat fora del llenguatge —en el sentit del coneixement—, com ja dèiem; si aquesta virtualitat real de què parlàvem esdevé, només de parlar-ne, una trivialitat, car mai no es presenta sense representació, aleshores *¿quina és la via per a la presència de les coses?*... Perquè sabem que a pesar de tot algun cont(r)acte no lingüístic tenim amb allò real —per bé que esporàdicament i *a través* sempre del llenguatge—.

c) Aquesta via, si n'és una, només pot donar-se, justament, allà on els signes s'autopresenten com un desafiament. Allà on el signe, verbal o no verbal, és quelcom que ens planta cara, i ho fa per raons aparentment diverses, allà és el camp de la creativitat. L'art, en qualsevol dels seus camins —de la pintura a l'arquitectura, de l'artesanía al *software* per a ordinadors, tot passant per la literatura—, té com a missió obrir el món tot ampliant-ne els contorns. (Continua essent qüestió de *línia*, contorn: ampliació de la gamma del disseny que clou la naturalesa en món, *mundus*, cosa tancada que s'ha d'obrir). L'art sorprèn perquè amplia la percepció i augmenta el saber. Eco diu, en algun dels seus llibres, que els productes artístics tenen l'objectiu d'augmentar la percepció: la fan durar, i així —entenem— s'aprofundeix en allò real, gràcies als artificis. Aristòtil escrivia, ben simplement, que l'art (*Política*, 8. III) ensenya a veure... Què? Amplia el judici, diu Aristòtil (la capacitat crítica), tant davant de les altres obres d'art, com davant de la naturalesa. Ensenya a veure, doncs.

d) El que no hi ha és una via lògica per a la creativitat. Si el signe sorprèn, o ens desafia, és perquè la seva presència —que no és el representar— s'exposa com el resultat d'una desviació de la ruta prèviament marcada per la normativitat lingüística. L'autèntica creativitat, això no obstant, no sol donar-se en la llibertat, tothora comparable amb la mesura. El llibertinatge li va millor. I tal vegada encerta, car si la creació sorgeix d'un cert llibertinatge, el llibertinatge no condueix necessàriament a la creació, que només es produirà per una reabsorció que inverteixi novament tot allò que l'excés de llibertat ha hagut de dissoldre per començar²³.

e) L'artista és aquell que es revolta contra el mateix llenguatge que es veu obligat a emprar. Recorre els seus camins, però sempre avança fent marrada. Si l'evolució del llenguatge segueix un recorregut lògic, l'artista és el que li surt sempre de trascantó, inesperadament, i s'hi instal·la *per convulsió*. A l'homogeneïtat, l'heterogeni; a l'ordre i el control, la fatalitat d'un atzar que va permanentment adherit al seu revers; al rigor del codi, la dispersió significant²⁴. En

aquest no sotmetre's, doncs (firma de rebel·lió que és alhora una parcial revelació del Jo, com veurem), hi ha un desig implícit i sovint inexpressat. Es tracta de l'impuls *cec* necessari per a la destrucció exempta de respecte, condició prèvia per a construir. Per això mateix, si un sinònim de llibertinatge és la llicència extrema, la qual implica la dissolució (l'ésser dissolt és el llibertí), el que es dissol amb el llibertinatge no és pas l'acció —sigui quina sigui—, sinó la normativa que aspira a congelar-la, inclinant-se per aquest motiu a abolir amb la repetició —normativa: *conformitat*— qualsevol acció de caràcter renovador.

Ara bé, quan en el producte creatiu acabat el llenguatge encara es bada, es clivella i s'obre en tot de fissures per indrets diversos, tot deixant veure la seva condició primera d'ordre o de sistema arruïnat, llavors és quan pot aparèixer, fer-se present sense representar-se²⁵, un món sorprenent per inesperat: real. (P. Valéry, a *Eupalinos ou l'architecte*: «*Le réel d'un discours, c'est après tout cette chanson, et cette couleur d'une voix, que nous traitons à tort comme des détails et accidents*»²⁶. El que considerem detalls sense importància en un discurs, simples «accidents», allò és la seva realitat...) Aquest món real enlluernador, sorprenent —o bé que passa desapercbut: detalls insignificants—, és també un món inaudit, i per això mateix inopinat. Efectivament, ¿quina opinió «representativa» podem fer-nos a propòsit del que s'esdevé al defora de tota espera, a l'exterior de qualsevol escena preexistent?: ni vist, ni oït, Món inopinat, car tot essent l'autor qui el duu en si mateix²⁷, el duu tot ignorant-lo. *La véritable création, és clar, ha de resultar estranya fins i tot a qui la firma*. En una conversa amb Rosenberg, De Kooning no se'n pot estar, i declara: «*That's what fascinates me —to make something I can never be sure of, and no one else can either. I will never know...*»²⁸. El que em fascina és fer alguna cosa de la qual mai no puc estar segur, ni ningú. No sabré mai...

f) Per les escletxes del discurs —detalls, accidents—, sura a cops, diem, allò real. I ho fa en la seva presència nua. Però, si el llenguatge es produeix en l'espai i en el temps —llenguatge del *disegno* d'un producte creatiu qualsevol, objecte, concepte o subjecte que s'autorealitza...—, l'autèntica presència de la realitat sense additaments es dona, en canvi, *instantània*. Fora de l'espai (l'espacialitat, el *topos*, és qüestió lingüística), també el temps li és negat (el concepte, sigui lineal, circular o fins i tot espiral del temps, aquesta paraula, és en si mateix un discurs). La realitat en art traspua aquí o allà, per a algú, instantàniament, com un esclat entre dos mons. Vol dir: sorgeix en l'interval dels signes²⁹, puja des de l'abisme insalvable entre les paraules, les línies, les platges

de color, les corbes de volums, els gestos, les notes, etc. S'instal·la en els buits del discursar.

XI. ALLÒ VAGAMENT ESTRANY...

Aquest podria ser el moment, *aleshores*, en què les condicions necessàries es donen per respondre a la pregunta que fèiem més amunt (X, a). ¿I si la «satisfacció» del creador coincideix amb aquella empremta que queda d'ell en l'obra —diguem-ne autoria o estil en el *disegno*: la manera? La *poiesis* com a producció creativa es dona entre dos extrems, *ambdós ultrapassats*: en el no-lloc, intemporal, on la realitat brosta desprovista de tota domesticitat (*Heimlichkeit*); un real estranyat, inquietant (*Unheimlich*). Aquest concepte freudià de l'estranyament³⁰, bàsicament paradoxal, car allò estranyat i inquietant és font tant de dolor com de plaer³¹, és relacionable també amb el plaer aristotèlic produint-se *continu*, però acabat a cada instant, és a dir: fora del temps³².

Content is a glimpse. Aquesta proposició, que sorgeix del fet que dibuixar amb els ulls tancats és prova —en el discurs de Sollers— que cal anar més enllà, tant d'un «interior» com de l'«exterior», és efectiva en aquest cas i en *totes* les seves possibilitats significatives. Què ens pot importar ja el que De Kooning havia volgut dir amb el «content»? L'ambigüitat de la frase —si és veritablement ambigua— es transforma en univocitat, conduint a la paradoxa final de la creació en art.

Diríem que el contingut semàntic del *disegno* (*contents, signifiçance, meaning...*), igual que la contenció o moderació (*ce qui est contenu, moderé*: «*le*» *contenu*), coincideix amb l'acontentament (*content*) de l'artista, amb el seu plaer creatiu, el qual es produeix com una descàrrega, efecte de l'aparició instantània d'allò real en la ficció de l'obra.

Per això, «*le contenu* (contingut, moderació o plaer, tant se val) *est un éclat entre deux mondes, un flash, le coup de sens de l'obscurité dégaçée*».

¿No és aquest el lloc —o més aviat la ruta— de la significació en art? No és cosa d'il·luminar, és qüestió de flash (el mot, emprat per Sollers, és del mateix De Kooning). El flash posa dues coses en evidència, per una banda la foscor, per l'altra el caràcter fantasmàtic i fluent de les coses. El sentit —ni visible, ni oïble— es manifesta, però ho fa tot just en el punt de desaparèixer. A la il·luminació contínua de la incandescència o de la fluorescència, de tots els trucs inventats per a un *continuum* irreal del món, cal posar-li la làmpada estroboscòpica: continu/discontinu de la llum, intermitència de la visió. Allò que hom veu amb el flash no és pas l'objecte il·luminat amb la seva presència fada o encantada, sinó la persistència d'una

imatge quan l'objecte s'ha capbussat de nou en la foscor. El flash ensenya la impossibilitat de veure-hi.

Cert que el *disegno* contorneja el món. Això vol dir que crea una oposició de caire figura/fons —i no solament en la pintura— com a simple efecte perceptiu. La línia és el mitjà més inautèntic inventat per l'art per a donar compte de la realitat... dissecant-la. La creativitat, amb la base ineludible del *disegno* (la línia és la manifestació mínima d'una llei: la del contrast diferenciador), consisteix a fer veure *la bella real allí mateix on la realitat ja s'ha consumit*. Així és com el real esdevé. Esdevenir: tenir lloc alguna cosa, acomplir-se, realitzar-se... La realitat —en el límit mateix de la percepció— esdevé visible, i sobretot suportable. L'*Unheimlich* freudià, l'estrany, l'inquietant, allò que ha esdevingut sinistre i esfereïdor, és aquí, el veig... El veig, realment, quan ja s'ha transformat en el *heimlich*, l'habitual, el domèstic. Efecte dels artificis quotidians, funció «creativa» dels artefactes: *ser la matriu visible i encisadora per a un fons repulsiu que intuïm sense conèixer*.

La significació? En l'interval d'aquest joc d'aparició/desaparició, o de continu/discontinu: Fort-Da³³ del coneixement (*contents, contenu, contingut*) plaent (*content, plaisance de ce qui est contenu...*).

La línia en l'art, el *disegno*, és l'«aquí» (Da) que delimita una fuita o una absència: (Fort).

XII. INCONTINÈNCIA

Quant a la significació, mirem de veure-ho, encara, pel seu revers. No es tracta ja de significar, d'allò que és significatiu o que pensem que ho és. Es tracta, si volem, de la insignificança. En el bell llibre de C. Rosset, *Du réel. Traité de l'idiotie*, podem llegir que l'indret de la insignificança, on coexisteixen i es confonen tots els camins, no pot ser descrit —aparentment— com un *estat*, car és més aviat la negació de qualsevol estat; ara, pot ser descrit igualment com *l'estat per excel·lència*³⁴. Efectivament, aquest «espai» de la indiferència semàntica —que serà l'infinit de la fluència sense contorns (inobjectual, incorpori)— no és, estrictament considerat, un espai, un lloc. No obstant això, el veritable contingut és justament aquí, car el fluir indeturable, no lingüístic, té almenys «la virtut que li falta a la més tenaç de les estabilitats, a la més duradora de les organitzacions: *la de no ser susceptible de cap modificació*»³⁵.

¿Què seria aquesta estabilitat tenaç, intocable, sinó algun *contingut fet d'incontinència* —la Substància del contingut—, el significat últim i veritablement real que impregna, extremadament diluït, els productes artístics, per tal de manifestar-se, instantani, en un

o altre punt —que és lloc, espai: *a-topos* entre dos mons?

4.

XIII. SIGNAR I DESIGNAR

En semiòtica, un exemple de simplificació radical, extremadament distorsionadora, és el que dona G. Dorflès en una part del seu *Artificio e Natura*. Allí, sota l'epígraf «Alcune modalità della semiotica pittorica», Dorflès deixa clar ben bé d'entrada («è ovvio», escriu) «*che nel caso dell'arte figurale —passata e recente— il rapporto tra l'iconicità del segno e il suo significato è sufficientemente presente*»³⁶. Si ho llegim bé, la semiòtica de la pintura —figurativa!— ve a ser allò que també anomenem iconologia. No importa, en conseqüència, que el «sistema denotatiu» dels egipcis sigui diferent del bizantí, o que el renaixentista no s'assembla a l'asteca... Tot són icones, es poden reconèixer, i la característica del signe icònic és reproduir algunes de les propietats de l'objecte (aquí es basa en Eco, el qual parteix de Morris, que intenta precisar, com sabem, la definició d'icona en Peirce). Mitjançant un sistema simbolitzador, doncs, aquests objecte és el significat.

I en el cas de l'art no-figuratiu?: «*è l'opera stessa a coincidere con il suo denotatum, ossia l'opera denota se stessa*»³⁷. Com que la iconicitat d'un signe es refereix al seu *denotatum*, assegura Dorflès, el resultat serà que el procés denotatiu i el significatiu són el mateix. Què signifiquen les sabates pintades per Van Gogh? Signifiquen les sabates autèntiques que imaginem gràcies a la qualitat analògica de la imatge (o sèrie d'imatges). És clar, com que les sabates autèntiques són un producte fabricat però anicònic —no representen res—, s'autodenoten. Però en aquest procés d'autoreferència hi ha un obstacle *significatiu*. És que les sabates són gastades, mostren l'ús d'una biografia llarga i potser penosa. Aleshores, la significació de les sabates pintades per Van Gogh no és més que la inversió literària (narrativa) possible de *l'objecte real referenciat per la pintura*: el discurs heideggerià de l'ús prolongat, fins a l'abús, de l'objecte —que no és el quadre. Per a Heidegger, el quadre ve a dir el gastament de les sabates a través de les sabates gastades que representa. En aquesta perspectiva la pintura és l'ham que enganxa i posa en funció el verb... en el qual sí que hi ha significació³⁸.

Què significa una abstracció matèrica de Tàpies en la qual no hi hagi iconicitat? Què diu una «crucifixió» de Millares, o un d'aquells cataclismes pictò-

rics de Burri? El quadre anicònic s'autodenota, és la denotació com un *boomerang* que li retorna: i denotant-se s'autosignifica. És el que deduïm de Dorflès.

Davant d'argumentacions així, no hi ha gran cosa a dir. La semiòtica de l'art, de la pintura, etc., no cal més que desplaçar-la lleugerament. Veurem que era iconologia.

Només que en tot això oblidem sovint un detall. En considerar d'aquesta manera la pintura figurativa, obeïm al procés de *designació* que en el quadre es dona i que és el seu disseny: representar algun objecte. Però ençà de la designació, condicionant-la, conduint-la i dient-ne el grau de pertinència, hi ha la *signació*. La signació ve a ser allò que en l'obra es diu com a força productiva en la *manera*, manera de fer, estil. I això és una amalgama d'autor i de matèria per a algun objecte que cal representar, designar. (Designar, doncs: representar *significativament*.) Si la designació és la transparència de la pintura, la signació n'és l'opacitat³⁹. Per la primera, el quadre remet la mirada a fora de si mateix (l'obra de Van Gogh diu «això són unes sabates», i Heidegger segueix aquest ruta); per la segona, en canvi, l'esguard queda ancorat en la superfície, matèria signada (el quadre diu: «això és un Van Gogh»). En cada producte no representatiu, el *disegno* no analògic no és que s'autosignifiqui. Ben al contrari, per la captació de la mirada, l'abstracció de Tàpies diu «això és un Tàpies»: alguna cosa que del pintor —que creiem conèixer— encara ens era desconegut. Si en la pintura figurativa hi ha sempre els dos extrems (no hi ha un estil anònim), que són la designació i la signació⁴⁰, en la no figuració, com en gran part del disseny industrial, de l'arquitectura, etc., només hi ha signació.

Allí on sembla desaparèixer el signe engolit per si mateix —la denotació *boomerang*—, car no hi ha designació, la signatura recupera la funció i la remet a un més enllà que caldrà buscar.

XIV. GAUDÍ, EL CARTER CHEVAL... DE QUÈ «PARLEN»?

Encara podríem preguntar, en la perspectiva vista més amunt, ¿què «crea» Gaudí amb la Sagrada Família? El disseny arquitectònic, previ o simultani a l'execució de l'obra, deu tenir una funció semàntica, des del punt de vista de Dorflès. Potser és que el projecte general, com el propi edifici, se significa a si mateix en un aïllament esplèndid⁴¹. A tot estirar, i si bandegem la seva utilitat concreta, podem anar a buscar les implicacions filosòfiques o teològiques de determinades parts de l'esquema general, el denominat «programa iconogràfic»: els profetes, la Trinitat, el

simbolisme dels arcs i de les voltes («les voltes ara les vull fer paraboloides hiperbòlics...: és un magnífic símbol de la santíssima Trinitat»...) ⁴². Si no, haurem d'esmicolar l'obra i buscar el significat particular de cada un dels elements funcionals i/o decoratius icònics tot buscant la significació en la funció per una banda i en la iconicitat per l'altra, conduint als *denotata*.

Però encara més enllà: ¿i el deliri creatiu del carter Ferdinand Cheval, que es construeix la seva casa («palau ideal») durant trenta cinc anys, a Hauterives, a partir de residus, d'elements de rebuig: des de pedres fins a clòtxines? Allí, la creativitat juga a l'atzar més escandalós de la troballa, l'edifici és bastit per acumulació i farciment, el «palau» sorgeix dendroides, per una mena de cristal·lització progressiva i arborescent. Esquemes, projectes? Iconicitat? Denotació? Al marge de la *signació*, monstruosa, absorbent —i probablement per ella—, és la *connotació* el que devora aquí el producte, indiferent al món i a si mateix. En el palau de Cheval tot és opac i intransitable; això no obstant, i puix que l'obra és decididament connotativa, hi ha tot un cúmul indemostrable de referències que la seva contemplació desvetlla. Entre el bosc atapeït i la selva, metamòrfics, hom pot veure-hi la fortalesa medieval, el castell de sorra, però de grandària natural, el temple hindú, etc. Precisament perquè podria ser-ho quasi tot (un Aleph borgesià on es reflectissin totes les possibilitats de construcció o de creixement natural, superposades), l'edifici del carter no és res, glòria a la insignificança. Una vegada tot ultrapassat, ¿és això el *content* de De Kooning, «allò» que pot fer-se càrrec de qualsevol cosa? Insignificança: no la falta, sinó la proliferació de camins, de possibilitats. L'atzar total, la manca de sentit: «coup de sens» inesperat, esclat entre dos mons: flash.

Potser no cal esmentar la casa de Raymond Isidore, l'anomenat Picassiette (trencaplats), vigilant del cementeri, a Chartres: casa totalment folrada, dins i fora, de bocins ceràmics de color...

Al capdavant, la denotació, si és que la volem entendre com la via privilegiada del sentit, es redueix o s'estén, però s'identifica amb la connotació (Barthes). Allò que pensàvem que era donat per l'obra, som nosaltres —espectadors— qui li ho adjudiquem. L'obra, figurativa o no, present o passada, és allí: la seva funció significativa —paral·lela o superposada a la «practicitat»— consisteix a reflectir-nos, a mostrar (d)efectivament tot allò que li atribuïm. Ara bé, reflectits i tot, el que la creativitat té com a comesa immediata és esberlar en el reflex que ens proporciona allò que Rouquette anomena el «conformisme cognitiu», que intenta veure en les coses el que realment són, és a dir: veure-les «com la majoria o l'autoritat diuen que són»⁴³. Així, enllà (o ençà) de la funció

catòptrica (designació), el *disegno*, l'esquema, el projecte o bé l'obra realitzada són en si aquesta cosa muda en la qual *alguna altra cosa* (l'autor, per signació, primer) *es fa present*. En aquesta presència inesperada, estranya, ens hi reconeixem o no.

XV. APRENTATGE DE LA NO-VISIÓ

De la mateixa manera que els camins del futur que vindrà es troben ja en la confusió present dels camins («*les chemins du futur appartiennent déjà à la confusion présente des chemins*»)⁴⁴, el contingut semàntic que esperem del *disegno* en l'art s'inscriu ja, també, en la xarxa lineal del significant, lloc de l'expressió, o el contingut és l'expressió —l'empremta rememoritzadora d'aquell que firma, signa, passat tot per la meua pròpia visió interpretadora—; aleshores entre significant i significat no hi ha sinó indiferència, o bé la noció de contingut s'identifica (com veïem) amb el vessament indeturable d'allò real, incontinent. Flux del llibertinatge, aventura vers el no-res de la immobilitat.

Mirall, en el primer cas. L'obra, estrictament, no es deixa veure: em reflecteix mirant-la. Creient veure-la, l'únic que m'és donat conèixer és la transparència falsa de les connotacions, que m'engoleix. (Però sóc jo mateix que m'inverteixo en un discurs «de sentit» que suposo ser de l'obra). En el segon cas, en canvi, l'obra potser diu alguna cosa, potser parla, oposant així a la meua mirada el teixit semiopac del significar: és el discurs de la meua negació.

«*PHEDRE: Je crois à chaque instant que je vais discerner quelque forme, mais ce que j'ai cru voir n'arrive jamais à éveiller la moindre similitude dans mon esprit.*»

«*SOCRATE: C'est que tu assistes à l'ÉCOULEMENT VRAI DES ÊTRES, TOI IMMOBILE DANS L'À.*»⁴⁵.

El Fedre de Valéry creu discernir alguna forma, des de l'altra riba del món, però només veu la mobilitat (*això és veure-hi?*): un escolament que no s'acaba. Per això Fedre diu que «*creu* que ha de discernir», per adonar-se després que només ha «*cregut* veure»... I és Sòcrates qui utilitza el mot «assistir». Ni un ni l'altre no parlen d'un veure-hi efectiu, real. Per a aquell que ha arribat al punt «de vista» necessari, situat en la perspectiva adient, tot s'esquitlla, tot deriva, tot passa: no hi ha visió. Moviment de nàusea, sensació irresistible. Fedre, testimoni d'aquest flux, creu veure alguna forma, però el que creu formal no desvetlla cap mena de semblança en el seu esperit. És perquè assisteix, immòbil en la mort,

privilegiat espectador del viure, al veritable —angoixosament estrany, *Unheimlich* — escolament dels éssers.

Per això l'art, amb tot el que implica de visibilitat, és el millor aprenentatge de la no-visió. Una pintura, una escultura, un edifici (la Sagrada Família o el «palau» de Cheval) algun objecte bellament dissenyat, tot això es deixa veure, fins i tot s'exhibeix; en aquest veure-hi, amb tot, hi ha implícita la invisibilitat real dels éssers, que es presenta intemporal. Aristòtil pot dir que l'art ensenya a veure, que afina el judici. *Avaluar visualment alguna cosa és jutjar-la en el que hi ha efectivament en ella i que mai no s'ha de fer clarament visible.*

XVI. L'ENTREMIG, L'INSTANT

No és obligatori mantenir avui, encara, aquella oposició entre un factor «estètic» i un factor significatiu —semàntic—, com tampoc mirar d'establir cap paral·lelisme amb l'oposició connotació/denotació. El producte d'*efecte* semàntic més ric, com acabem de veure, és aquell que més clarament s'instal·la en el fer connotatiu, i és en alguns casos un cert component *Kitsch* —però assumit i declarat— el que li proporciona tal riquesa⁴⁶. La creativitat (estètica) no es gaire més que la imposició d'una aparença significativa adequada i pertinent, però *ambigua*, a alguna cosa fabricada de bell nou (o no, necessàriament). I això des d'un temple dòric grec, tot passant per la *Núvia jueva* de Rembrandt, fins al tòpic urinari «re-significat» per M. Duchamp o la planxa amb pues de Man Ray. Allò que és (o sembla) significativament nou, producte de l'art» (em refereixo a la *tékhnē* platònica, però també al *poiēn*: fer artístic en el que això comporta d'efecte jeroglífic, sorprenent però fruiblle...), és justament creatiu, en el sentit més general del terme.

L'embrió d'una teoria de l'art com a «creació» comença en les observacions que fa Aristòtil a la *Poètica*:

a) L'activitat poètica comporta unes espècies que la diversifiquen. Cada una implica una *dynamis*, o capacitat de l'Objecte per a atènyer allò per a què ha estat concebut (447 a).

b) Tan diverses com es vulguin, totes les formes poètiques —o quasi totes— són de caràcter mimètic: imitatiu (1447 a).

c) Imitar és, primer, connatural a l'home des de petit (l'home es distingeix... dels altres animals pel fet que és molt apte per a la imitació...), i segon, la imitació *li assegura un aprenentatge* (li dóna coneixements a través de l'experiència) alhora que imitant també *experimenta un plaer* (1448 b).

d) Per acurada que sigui la imitació, això no obstant, hi ha d'haver sempre una diferència entre l'objecte imitat i la imatge que en resulta. (L'home, que sent un gaudi amb les imatges, en gaudeix —diríem— a l'entremig del model i la còpia: en la diferència.)

e) És digne d'això, diu més concretament Aristòtil, el que «s'esdevé amb els fets reals»: si pensem en les coses que ens desagraden al natural, com són ara alguns animals dolents o bé els cadàvers, veurem que «sentim gaudi en contemplar llur imatges fetes amb la precisió més gran possible» (1448 b)⁴⁷.

Efectivament, alguna cosa passa amb la imitació. En qualsevol cas, no és un simple afer de tècnica de reproducció.

«Chaque fois qu'il s'agit de l'imitation, gardons-nous de trop vite penser à l'autre qui serait soi-disant imité. Imiter, c'est sans doute reproduire une image. Mais foncièrement, c'est, pour le sujet, S'INSÉRER DANS UNE FONCTION DONT L'EXERCICE LE SAISIT»⁴⁸.

Quan es tracta d'imitació guardem-nos de pensar massa ràpidament en l'altre que seria diguem-ne, imitat. Imitar és, sens dubte, reproduir una imatge. però per al subjecte és, bàsicament (*foncièrement*, profundament, pregonament, *insérer-se en una funció l'exercici de la qual l'agafa i se n'empara «saisit»*). És en aquest deixar-se atrapar del subjecte en l'exercici —la funció del qual és reproduir—, que hi ha d'haver el que buscàvem.

Primer: hi deu haver una funció semàntica en el fet de la imitació, car amb ella l'home aprèn. A l'aprenentatge, però, s'hi barreja el gaudi (*contents is content, meaning is pleasure...*). Segon: entre el que se'ns representa visualment del món i la visualitat representada hi ha sempre, per fidel que sigui el signe (casos d'hipericonicitat) algun *desajustament*. Desajustament o fins i tot contradicció. Contradicció entre l'òrgan ocular i l'esguard, potser. Instauració d'un tall per part de l'ull... ¿És el que Lacan anomena «coupe oculaire»? Més que probable.

Així, val la pena considerar el que diu Gusdorf en aquest punt, allí on adverteix que la paraula (el signe, entenguem-ho) només és un «entre-dos»⁴⁹.

La realitat, doncs —per tornar a Aristòtil—, no és la dels «animals dolents», ni la dels cadàvers... Ambdues coses les veiem, són estables per a la mirada, es deixen observar llargament. Però la realitat que apareix així creada es troba entre els animals i llur inversió imaginària, artística. És el real que l'artista crida amb l'exercici imitatiu. I aquesta realitat, intemporal, atòpica, es manifesta (quan ho fa per a algú) instantània. L'entremig dels signes —o el propi signe com un «entre-dos»— és el vòmit del real, causa d'estupor. És la *inimatge* en les imatges.

Aquí és quan es dona el plaer barrejat amb la sorpresa descentrada de la descoberta. El que es descobreix, perquè inesperadament es *presenta* en la representació, no és pas la *doxa* de la imatge en si mateixa, l'opinió comuna, no és tampoc el creïble per versemblant (*eikós*): és la *para-doxa* que correspon al «glimpse» de De Kooning: llampec, flash, vessament infinit que hom albira, un instant fugaç, per les esclatxes del discursar.

Referències

1. Heidegger, M., «L'origine de l'oeuvre d'art», *Chemins qui ne mènent nulle part*, París, Gallimard, 1962, p. 35.
2. Rosset, C., *Le réel. Traité de l'idiotie*, París, Minuit, 1985, p. 18.
3. Heidegger, M., *Ob. cit.*, p. 27. Poso la cursiva.
4. Cf. Salabert, P., *Imatges. Inimatges. Per una teoria del representar*, Barcelona, Glauco-Laertes, 1986, p. 214.
5. I continua: «però no és gaire probable que això es realitzi mentre continuem satisfets amb el que he anomenat secularització de l'instrument, és a dir: la seva reducció a una funció purament física». Arnheim, R., *Vers une psychologie de l'art*, París, Seghers, 1973, p. 228.
6. Gusdorf, G., *La palabra*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, p. 74. La cursiva és meua.
7. Maldonado, T., «Diagnóstico del diseño», *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 208.
8. *Ob. cit.*, p. 36. La cursiva és meua.
9. Cf. Moles, A., *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975. Però també, per a una ampliació del que aquí s'anuncia, *of.* el meu «L'estètica i la quotidianitat del doble. Teoria del *light*», 1ra. i 2na. part, *Quaderns*, ns. 34 i 35, Barcelona Fundació de la Caixa de Pensions, 1986, 1987.
10. Vid., a propòsit de l'home-Kitsch, Giesz, L., *Fenomenología del Kitsch*, Barcelona, Tusquets, 1973.
11. Com ja intentava exposar a *Imatges. Inimatges*, cit.
12. Espero que hom no vegi un simple joc lingüístic en el fet de dir que la virtualitat d'un pensar previ al llenguatge es manifesta, cada vegada més, com una trivialitat. ¿De quin virtual parlem, si el que duem a terme tot parlant-ne és ja un acte acomplert i acabat: contundent, rodó? El món no lingüístic —aquesta àrea *sense perfils* a la qual en molt última instància el llenguatge es refereix— mai no es presenta: únicament es representa. I així és ja, en si mateix, una bagatel·la, un simulacre o una falsedat. Cf. Descombes, V., *L'inconscient malgré lui*, París, Minut, 1980.
13. Vid. Salabert, P., «Artificis, sacrificis», *Metronom*, Barcelona, 1987.

14. Sollers, Ph., *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, p. 168.

15. Vid., per exemple, Grassi, L., *Teorici e storia della critica d'arte*, vol. 1, Roma, Multigrafica ed., 1985, cap. VIII.

16. En Zuccari, p. ex. (*L'idea de'scutori, pittori e architetti*, Torino, 1607), on l'autor estableix una distinció entre *disegno interno* i *disegno esterno*. Cf. *Imatges. Inimatges*, cit., p. 125 s.

17. *Ob. cit.*, p. 168.

18. Encara que l'autor no en faci esment, «Content is a glimpse» és el títol donat a la publicació d'un interview del pintor amb David Sylvester l'any 1960 per a la BBC. Vid. *Willem de Kooning. Pittsburgh International Series*, Pittsburgh (Pennsylvania), Carnegie Institute, Museum of Art, 1979-80, pp. 24-30.

19. Si el terme mitjà és atòpic, fora de qualsevol lloc, no espacial, això vol dir que la seva «temporalització» no pot ser més, en realitat, que un produir-se fora de temps. El fora de lloc és també destemporalització, com veurem.

20. De Kooning, «Content is a glimpse», *Ob. cit.*, p. 27.

21. Vid. Salabert, P., (*D) efecto de la pintura*, Barcelona, Anthropol, 1985.

22. Encara que aquí no sigui possible desenrotllar-ho, el lector pot avaluar per si mateix la relació entre el que dic i la composició (musical) com en la filosofia l'encant i l'atractiu de l'aparent consumació provenen de la presència d'allò que resideix *fora de la construcció*: la *presència d'un mateix*, de la pròpia ment»... J. Christofer Jones, *Diseñar el diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1985, p. 115.

28. Rosenberg, H., «Interview with W. de Kooning», *W. de Kooning. Pittsburgh International Series*, cit., p. 160.

29. Cf. el meu *Imatges. Inimatges*, cit., p. 156 s., 160.

30. «Lo siniestro», *O.C.*, t. VII, cit., pp. 2483-2505, on Freud cita Schelling: «*Unheimlich* seria tot allò que hauria d'haver quedat ocult, secret, però que s'ha manifestat»... (p. 2487).

31. Cf. Salabert, P., *Ob. cit.*, p. 162.

32. *Ètica de Nicòmac*, X. IV, 1, 3, 4. Cf., també, *Retòrica*, 1370 a, 1371 a.

33. Vid. Freud, S., «Más allá del principio de placer», *O.C.*, t. VII, cit., p. 2511 s.

34. *Ob. cit.*, p. 20.

35. Rosset, C., *Ibid.*, *ibid.*

36. Borfles, G., *Artificio e Natura*, Torino, G. Einaudi, 1968, p. 126. (Trad. cast. d'A. Sadernan: *Naturaleza y artificio*, Barcelona, Lumen, 1972).

37. *Ibid.*, *ibid.*

38. Cf. el meu «Imagen, escritura. La muerte del sentido», *De lo visible. Estéticas, Estudios semióticos* 11/1987, Barcelona.

39. Pot ser útil de relacionar això, aquí, amb els arguments de Norberto Chaves a propòsit de la transparència o l'opacitat en els objectes d'ús: «El objetivo transparente» i «Los objetos opacos», *La Vanguardia*, Barcelona, 1. III. 1987 i 8. III. 1987: útil de relacionar-ho, però no de confondre-ho. Vid. el meu (*D) efecto de la pintura*, cit., I. III. 3 («Opacidad y transparencia. La paradoja»), pp. 52-66.

40. I que prefereixo escriure *de signació*. Pel que fa a les arts figuratives la barra indica que en la designació mai no hi ha coincidència total entre l'objecte referenciat i la figura icònica; l'obra, per dir-ho d'una altra manera, mai no és un duplicat de l'objecte que representa. *En la diferència hi ha la signació*. Vegeu més endavant, par. XVI.

41. Ja sabem que no és així, perquè l'autor no aplica les categories semiòtiques a l'arquitectura. Si ho feia, però, demostraria la validesa del seu plantejament «semiòtic» per a la pintura... que tampoc no aplica.

42. Vid. Freixa, M., *El Modernismo en España*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 115.

43. Rouquette, M. L., *La créativité*, Paris, P.U.F., 1973, p. 76.

44. Rosset, C., *Ob. cit.*, p. 20.

45. Valéry, P., *Ob. cit.*, p. 11.

46. Cf. Moles, A., *Teoría de los objetos*, cit., p. 127.

Per això avui sembla voler desaparèixer qualsevol antagonisme entre el producte *Kitsch* i la funcionalitat. Per entendre-ho, convé tenir en compte que la condició *Kitsch* de l'objecte no sorgeix tant de les formes (tot i que el component formal no sigui quasi mai menyspreable, posats a practicar-ne l'anàlisi) *com del fet d'amagar-ne l'origen*. La veritat és que quan aquesta actitud d'escamoteig no es produeix, el més probable és que el *Kitsch* desaparegui de l'objecte. Dissimular el propi origen és el que impulsa el producte a caure en el *Kitsch*, que és *una forma objectual de ser deshonest*.

47. La traducció de les citacions entre cometes és de Joan Leita: *Poètica. Retòrica* (ed. a cura d'A. Blecua), Barcelona, Laia, 1985.

48. Lacan, J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire XI*, Paris, Seuil, 1973, p. 92.

49. *La palabra*, cit., p. 72.

50. Vid. Salabert, P., *Imatges. Inimatges*, cit., p. 83 s.

51. Lyotard, J. F., *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 14.

52. Kristeva, J., «Furieux d'intelligence», *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 611 s.