

FUNCIÓ DEL "MARC" I DEL "CONTEXT" EN LA UNITAT DE COMPOSICIÓ VERBAL I/O VISUAL

Maria Arumí

El tema d'aquest article tracta de relacionar l'expressió artística amb l'expressió literària, i té com a finalitat primordial convertir el text verbal i/o visual en quelcom viu, dinàmic i generador de noves perspectives amb vista a la creativitat i la comunicació de valors. Això m'ha permès, a partir d'un dels elements més importants de l'estructura d'un text de caràcter artístic —com és el «marc» de representació i el «context»—, veure la relació existent entre les composicions en el camp de la imatge pel que fa a la pressió psicològica.

21

EL MARC ÉS NECESSARI PER A LA COMPRESIÓ

Amb aquest article, intento relacionar la funció que juguen els components d'una composició verbal i/o visual respecte de la seva estructura i del lloc que ocupen en l'obra. Això em porta a parlar de «marc» i de «context». Per una part, el marc està directament relacionat amb la pintura i, en general, amb allò que circumscriu o envolta un espai, un esdeveniment, una acció... Per una altra banda, en parlar de context, em refereixo al conjunt de circumstàncies que envolten i expliquen un esdeveniment, una situació, un individu. És a dir, que així com el narrador situa els seus personatges i els fets al llarg del discurs, el pintor col·loca les formes en l'espai plàstic del camp visual. D'aquesta manera, el temps del relat i l'espai del quadre es converteixen per a nosaltres

en objectes d'experiència i de transmissió de sentit. Amb aquest supòsit començaré explicitant aquests conceptes de *marc* i de *context* i fent palesa l'estreta relació que hi ha entre les diferents forces que actuen en la composició dels elements en el camp verbal i/o visual.

El «marc» de representació és un espai visible, delimitat tant físicament com conceptualment, on tenen lloc les relacions cognoscitives entre els subjectes i les coses. Aquest espai permet que les connexions discursives delimitin llur camp d'acció en un camp visual infinit, en l'espai interromput que ens envolta, profundament subdividit, però sense límits. A continuació, passaré a relacionar els conceptes de «context» i de «marc» amb una finalitat: delimitar les diferències entre la identificació de les formes dels camps visual i verbal, i la lectura interpretativa i total que se'n fa en el món de l'art en general.

Ara bé, no ens és possible de percebre ni de comprendre, ni d'actuar, sense destriar zones limitades de la continuïtat del món. No és solament que l'extensió del tot infinit i la situació de cada un dels seus elements siguin inaccessibles a la nostra comprensió: el caràcter, la funció i el pes de cada objecte canvien amb el context concret en què els veiem. Això significa que **la naturalesa d'un objecte només es pot definir en funció del context en el qual es considera**. I perquè un objecte romangui constant, cal posar-li un «marc» i procurar que aquest espai limitat no variï. Ara bé, l'ofici del context, com veurem, és més general: ultrapassa el quadre del llenguatge fins a poder afirmar que *la utilització d'un context caracteritza tot acte cognoscitiu, com el fet de transcendir la dada immediata*.¹

Un cop esbossat aquest esquema conceptual, podrem fer una sèrie de constatacions que ens ajudaran a canalitzar l'atenció vers el significat del MARC DE REPRESENTACIÓ, aquest espai que esdevindrà adés un escenari plàstic, adés un document històric, adés un món imaginari on es desenvolupen els actes de la comunicació.

1) Una obra només podrà ser autènticament autònoma quan ocupi una posició central en el seu context.

En la majoria de les composicions, el centre és determinat pels límits de l'esquema. La frontera indica què és el que hi pertany

¹ OLERON, P., *Les habitudes verbales*, Symposium Problèmes de Psycholinguistique, Puf. El cito a través de A.M. THIBAUT-LAULAN, *Le langage d'image*, Editions Universitaires, Paris 1971 (trad. Cast.: El lenguaje de la imagen, Ed. Marova 1973, p.25.

i el que no, i sols quan aquest territori ha quedat definit podem organitzar a l'entorn d'un nucli els elements d'una composició.

2) **En la pintura i en la composició plàstica en general, el marc és tot allò que circumscriu i envolta un espai, un esdeveniment, una acció que l'artista vol fixar en el temps;** una «finestra» a través de la qual mirem una realitat que els cànons de la bellesa i de l'art han incapacitat per a valer per a qualsevol altra cosa que no sigui el plaer o la il·lustració de qui la contempli i han atorgat al marc un assossec sublim que garanteix la seva grandesa. Podríem dir també que, un cop oberta la finestra, hem penetrat l'àmbit de coses dirigides exclusivament al plaer de la ment i de la mirada: hem transcendit la realitat.

Llavors, un món meravellós, tota una munió de coses, s'ha obert davant nostre, una infinita i inesgotable totalitat d'éssers que constitueixen el món de l'existència... I, així com una gota d'aigua trenca el repòs i converteix l'estany en un ésser vivent, aquí la més petita realitat, com poden ser un «punt» o una «paraula», pot trencar el silenci i fer sentir la seva ressonància espaciotemporal en els límits del marc de representació. Considerem, per exemple, el mot 'sol'. G. RODARI² diu: *En un instant produeix ones superficials, provoca una sèrie de reaccions en cadena, i implica en la seva caiguda persones i imatges, analogies i records, significats i somnis, en un moviment que afecta l'experiència i la memòria, la fantasia i l'inconscient, i el complica el fet que la pròpia ment no és passiva en la representació, ans intervé contínuament per acceptar i refusar, lligar i reprovar, construir i destruir.*

És evident que la nostra capacitat creativa ha trencat el que SIMONE DE BEAUVOIR anomena «conceptes travats»,³ propis d'un món de coordenades fixes i dividides en compartiments estancs. Reproduïm-ne la mateixa citació: *El món que m'envoltava era harmònicament basat en unes coordenades fixes i dividit en compartiments estancs. No eren promeses de mitges tintes; tot era blanc o negre; no hi havia un entremig entre el traïdor i l'heroi, el malparlat i el màrtir: totes les fruites no comestibles eren verinoses; m'havien dit que jo "estimava" tots els membres de la família, àdhuc les meves ties més odioses. Totes les meves experiències posteriors varen desmentir aquest essencialisme: el blanc molt poques vegades era totalment blanc; la*

² RODARI, Gianni, *Grammatica della fantasia*, Giulio Einaudi, Torino 1973 (trd. cast. *Gramàtica de la fantasia*, Ferran Pellisa Editor, Barcelona 1976, p.10).

³ Aquesta referència bibliogràfica l'he trobada a l'obra de Geoffrey LEECH, *Semantics*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Anglaterra 1974 (trad. Cast.: *Semàntica*, Alianza Universidad 1985, 2ª ed., p.58) Pertany a *Memoirs of a Dutiful Daughter*.

negror del mal se suavitzava amb pinzellades clares; vaig veure grisos i matisos per totes bandes. Tan aviat com vaig intentar definir les tonalitats, vaig haver d'utilitzar les paraules i em vaig trobar en un món de "conceptes travats"; tot el que contemplava amb els ulls i tota l'experiència real que tenia s'havia d'emmotllar d'una manera o d'una altra en una categoria rígida: els mites i les idees estereotipades prevalien sobre la veritat: incapaç de concretar-la, vaig deixar que la veritat es reduís fins a la insignificança.

Leonardo da VINCI, en el seu *Tratado de Pintura*⁴ (p. 362) ens diu: *Qui no estima equitativament tot allò que pertany a la pintura no és universal.* Amb aquesta citació voldríem concloure aquest punt que ens ha abocat a la «finestra», a través de la qual només val el que veuen els meus ulls oberts, i millor encara, allò que veuen tancats. És llavors quan la mirada, deslligant-se de la superfície de les coses, podrà insinuar-hi màgicament i tornar als objectes llur qualitat de motius, de temes.

I encara alguna altra observació: **tot enunciat verbal es presenta de manera lineal**, en forma de cadena parlada. Nogensmenys, quan es tracta d'una comunicació de tipus pictòric percebuda per la visió, la cosa canvia. **El pintor pinta de manera successiva els elements del quadre, però l'espectador percep el missatge com un tot, ja que un sistema visual de comunicació no és lineal, sinó que posseeix dues dimensions.** També trobem les mateixes tesis a LEONARDO DA VINCI: *Quan el poeta descriu la bellesa o la deformitat d'un cos, la mostra membre a membre i en temps diferents, mentre que el pintor ens ho fa veure complet en un mateix instant, d'un cop d'ull (...) També la música construeix en un temps harmònic les suaus melodies per a diverses veus; el poeta, però, no posseeix l'harmonia de les veus (...), i si bé la poesia arriba com la música a través del sentit de l'oïda fins a l'intel·lecte, és incapaç de descriure la música harmonia, atès que no té poder per a dir diverses coses alhora, tal com succeeix amb l'harmònica proporció de la pintura, la qual es compon de membres simultanis.*

Per a la lírica moderna, el llenguatge del vers és la manifestació del «subjecte total», per al qual no existeixen fronteres entre les diverses matèries; l'artista, per tant, és l'«expressió polifònica de la subjectivitat pura», i no participa en l'obra poètica com a individu, sinó com a intel·ligència creadora a partir de la paraula.

⁴ DA VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*, edició preparada per Àngel González, Ed. Akal 1986, I, «Pintura y Ciencia», p. 33. Edició corregida amb l'ajuda d'obres més recents i realitzada sobre la ja clàssica de Jean Paul Richter de 1939.

D'una paraula nascuda en l'obscuritat i que és molt més que el pensament, la vista, el tacte extern: és color, és línia, és so; és la nit, alegria, somni, infinitud.

Així la voluntat de forma s'imposa a la voluntat d'expressió com diu J. Guillén: ...*la forma se me vuelve salvavidas*. És un vers ple de significació per a la poesia, la pintura i la música ensems, puig aquesta formulació poètica es converteix en guia i conduïdora de l'inconscient fins a transformar-lo en objecte. En conseqüència, la música es converteix en la poesia de l'oïda, la pintura en poesia dels ulls i la poesia en fantasia musical, com un quadre vist en somnis. Heus ací una similitud i una connexió que s'esdevingueren, sobretot a partir del surrealisme.

Aquests fenòmens són fonamentals per analitzar el contingut del *marc de representació* d'un quadre, d'un poema, d'un relat... Els seus elements seran o no signes arbitraris, es basaran o no en principis d'harmonia universal; en tot cas, formaran part d'un món pictòric líric, o d'un món de ficció que caldrà esbrinar per tal de descobrir el significat i ensems el simbolisme.

3) El **marc de representació requereix uns límits clarament definits**, la qual cosa no vol dir que el deslliguin de tot el que l'envolta. Un espai circumscrit sempre concreta, condiona, una representació o un discurs determinats i els dona suport semàntic.

Podem aïllar un objecte, un personatge, etc., i col·locar-lo contra un **fons neutre**, però solament amb el benentès que el fons no representa un món buit, sinó un **context nul**. Imaginem-nos que un camell aparegués en un món buit: deformariem la naturalesa de l'animal i en donariem una falsa imatge. Ara bé, si dibuixem el camell en un full de paper blanc i el situem, doncs, en un espai neutre, el seu significat restarà obert a tots els desplegaments contextuais possibles que defineixen la seva existència en el món.

Els dibuixos de les figures 1 i 2 (escola Vedruna de Terrassa) poden il·lustrar el que diem talment com si es tractés de la pintura d'un animal a la paret d'una cova prehistòrica, on, si bé l'artista dóna mostres d'una sensibilitat artística, sembla que la concentració en el tema li fa oblidar el context. El de la *figura 1* ens presenta unes formes que es repeteixen dins d'una estructura de tipus rítmic. Són formes suggerents, sensorials, perfectament contrastades per les línies que s'encreuen fent ressaltar l'efecte hàptic que ens produeixen en un context nul. El tema és: *Camells assedegats*. Malgrat tots els encreuaments i superposicions, observem com l'artista està concentrada en aquest únic animal mancat de referències semàntiques concretes i que repeteix amb un nivell de perfecció formal assolit i perfectament organitzat. Aquestes figures, pel sol

fet d'estar limitades pel full de paper, passen a formar part del «món» amb tota una sèrie de connotacions contextuals que endevinem pels coneixements que tenim.

A la *figura 2* veiem un 'camell' (el tema és el mateix, amb diferent interpretació). El que aquí volem destacar és un element contextual que concreta i defineix el marc de representació: la capçada de les tres palmeres situada a la part alta del quadre, en un fons llis i transparent. La representació és aquí de tipus esquemàtic, amb una certa tendència a l'abstracció cubista i, per tant, de caràcter conceptual.

Dins del marc de representació actuen diversos elements que donen a l'espai concret un significat determinat. Limitarem l'estudi als components bàsics de tot tipus de textos: verbals, visuals, musicals, etc. (línia, color, paraula, so, etc.) per poder fer després la lectura i l'anàlisi. Ja hem fet al·lusió a algun d'aquests elements en parlar de la necessitat de la delimitació de l'espai i de com aquest necessita la comprensió en tota classe de textos. A continuació veurem: a) com la composició interna dels elements i la seva sintaxi configuren una forma determinada d'espai, i b) la relació que s'estableix entre el «jo» i un àmbit concret.

4. Un marc de mida i forma precises defineixen l'emplaçament de les coses i determina la disposició en què es troben respecte d'un context més ampli. És així com la seva integritat no serà amenaçada ni per la continuïtat de la perspectiva, ni per la llum, ni per els altres elements compositius que puguin incidir sobre l'escena.

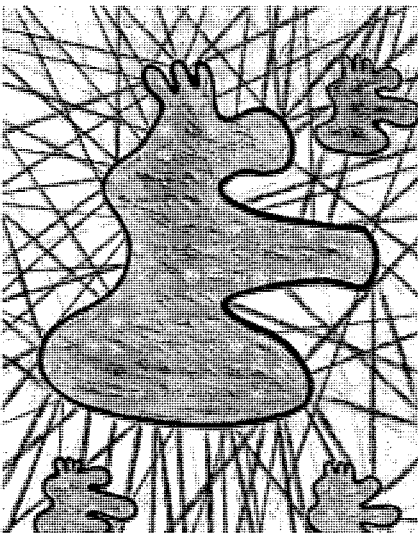


Fig. 1: Camells assadegats

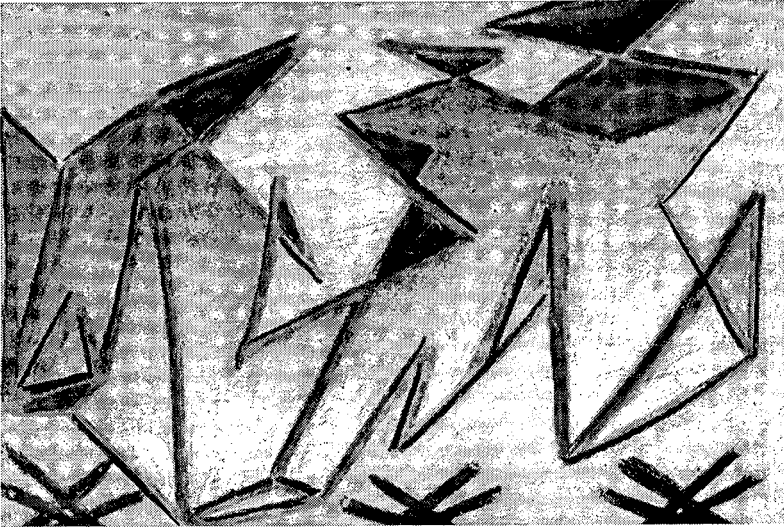


Fig. 2: *Camells assadegats*

Passem ara a l'anàlisi del discurs i veurem que presenta formes molt semblants a aquesta estructura de «marc trencat» de la qual parlem. G. LUKÁCS (1963)⁵ considerava que, si bé la característica essencial d'altres gèneres literaris és expressar el seu contingut en una forma tancada, la novel·la apareix com quelcom obert, que es va fent com si fos un procés. Ara bé, aquesta estructura episòdica de la narrativa clàssica adopta una configuració molt «dislocada» en la majoria dels novel·listes actuals, com si hi volgués accentuar precisament aquest aspecte: el d'una organització narrativa susceptible d'ésser llegida no com una seqüència, sinó a «salts», i es convertís en una estructura situacional que s'inicia a partir d'una situació sense límit, de zero, per acabar en l'episodi x en la mateixa situació zero, com ens diu VÉLEZ DE GUEVARA del seu *El Diablo Cojuelo*: ... *no lo reparto en capítulos sino en trancos*. Aquest comentari de l'autor aixecà polèmica entre alguns crítics, com E. R. CEPEDA i E. RULL⁶ (1968), que diuen: «*Lo cual quiere decir que el lector puede leer a saltos, uno u otro tranco del "discurso", siendo ésta su estructura, de delante atrás y viceversa, propia del ritmo cero, con tiempos y espacios literarios sin justa medida ni proporción.*»

⁵ LUKÁCS, G., *La théorie du roman*, Gonthier, Genève 1963, p. 67. Citat a través de M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Ed. Castalia, Madrid 1995 p. 190.

⁶ CEPEDA, r.e., *El diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, Aula Magna, Madrid 1968, pp. 22-23.

Pensem un moment en l'admirable novel·la *El castell*, de F. KAFKA,⁷ en la qual les innombrables trifulgues de K van *in crescendo*, sense que s'endevingui mai un final, i en què l'inacabat —no d'una manera deliberada, però sí fatalment— és signe ineluctable del que no té mesura, de la no-finitud kafkiana o del *perpetuum mobile* de la interminable obra *En la construcció de la muralla xinesa* (1919). Aquesta implicació contextual ens suggereix una pregunta: de quina manera una obra d'art traspasa legítimament els seus límits físics, el camp de forces que crea al seu voltant?

M. BAQUERO GOYANES (1995),⁸ en parlar d'aquest tipus d'estructura inacabada, remarca la diferència existent amb els relats hermètics, tancats, on tot l'argument ha de ser plantejat fins al seu desenllaç abans d'escriure la primera línia, car sols amb el final sempre al davant podem conferir a un fil argumental aquell aire indispensable de la seqüència i l'enllaç. Vegem com ens ho diu textualment: *En cierto modo, las novelas de forma inacabada, de estructura abierta, acentúan lo que el género tiene de proceso (...) Un cuento o «novela» puede ser tan cerrado como un soneto. Una novela extensa puede ser tan abierta como un viejo poema épico, como un romance, como cualquiera de esas formas literarias cuyo ritmo trata de ajustarse al de la vida, en vez de encerrarse en la perfecta limitación de un esquema ya dado.*

28

Abans d'abordar directament una resposta puntual a la pregunta que he plantejat, podríem formular dues hipòtesis: **a) una estructura narrativa tancada s'assembla a un quadre**, a una pintura on tots els elements són ben travats i relacionats per una sintaxi que està al servei del significat, de la figuració i del realisme, i en què el plaer estètic neix de l'ordre temporal; **b) una estructura oberta tendeix a la relativització del temps i l'espai i a la transposició dels plans com a objectiu estructural**, alterant l'ordre de la sintaxi al servei de la no-figuració, de l'abstracció. És semblant a un quadre de PICASSO, de BRAQUE o de MONDRIAN, en els quals l'esquema argumental ha quedat reduït a *pura estructura, molt més simple, però, que el discurs difícilment reduïble a zero.*

⁷ La nota característica de les novel·les de KAFKA rau en la paradoxa que podríem anomenar «tallacircuit» entre la petitesa del símbol i la grandesa de la realitat simbolitzada; entre una forma molt treballada, la bellesa harmònica de les imatges, l'angoixa dels ambients descrits i la religiosa grandesa de la relació entre l'home i Déu, l'home i la societat. Tot es reforça per aquest *in crescendo* que accentua el sentit existencial i mostra l'aventura de l'home que vol transcendir la seva pròpia persona i fonde's en la comunitat; que intenta un treball des del qual pugui arribar a Déu

⁸ BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Ed. Castalia, Madrid 1995, pp. 206 i 204.

5) D'aquesta autonomia en l'ús del temps i de l'espai depèn, en certa manera, la llibertat de configurar-se d'una obra d'art. Apropar els temps de l'estructura, diu M. B. GOYANES (1995),⁹ és posar en contacte una de les qüestions més debatudes entorn de l'essència mateixa de la novel·la i de la pintura (aquesta última afirmació és meua). I això no és trencar l'estructura. PROUST en una carta dirigida a Jean de Gaigueron, es queixava de les acusacions fetes contra la seva novel·la respecte de la manca de forma: *I, quan em parlu de catedrals, percebo amb emoció que heu comprès intuïtivament el que mai he revelat a ningú, i escric aquí per primera vegada: que a cada part del meu llibre jo hauria volgut donar el títol de pòrtic, de rosetó del cor, per avançar-me a la crítica que els meus llibres no tenen estructura*. No és el moment de parlar dels elogis que ha merescut l'admirable construcció de l'obra de PROUST; apporto, però, una altra comunicació de l'autor a Francis Jammes, que li demanava de suprimir un paràgraf del primer volum perquè el trobava escandalós, la qual cosa fou negada per l'escriptor de *À la recherche* amb una afirmació contundent, car aquest fragment contenia l'explicació de la gelosia del protagonista en els volums quart i cinquè, i la supressió del dit paràgraf hauria esfondrat l'obra.

Això passa semblantment en la pintura, on es trenca l'equilibri quan s'elimina un petit element compositiu que, segons KANDINSKY,¹⁰ dirigeix la tensió dramàtica. És que la força interior d'un punt és molt important en totes les arts i, sobretot, en la consciència de l'artista.

Vegem-ne algunes conclusions precises:

- a) L'experiència de l'espai no està lligada solament a la percepció objectiva personal, ans a tots els estats interiors, els quals, de la mateixa manera que transformen el temps, verifiquen una metamorfosi constant de l'espai. Conseqüentment, els sentits no són solament els únics encarregats de posar l'espai en perspectiva: les emocions, els sentiments, les idees, formen una simbiosi espaciotemporal molt rica i heterogènia en funció de l'acte perceptiu.
- b) Hi ha diversos punts de vista, diferents visions des d'on podem afrontar una realitat. Això no comporta necessàriament que la perspectiva sigui absolutament arbitrària. Coneixem

⁹ BAQUERO GOYANES, M., *Estructuras de la novela actual*, Ed. Castalia, Madrid 1995, pp. 85. En aquesta pàgina cita Marcel Proust i els fragments de la carta que va escriure aquest autor a Jean de Gaigueron.

¹⁰ KANDINSKI, W., *Punt and Linie zu Fläche*, Nina Kandinski, Neuilly (Seine) 1955 (trad. Cast.: *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores en coedició amb Editorial Labor, Barcelona 1984, p. 142.

opcions meditades i pensades com les de Leonardo da Vinci, de Piero de la Francesca, de Paulo Ucello, que han assolit un valor perdurable. Nogensmenys, altres creadors i en diferents èpoques poden atorgar una veritat no menys vàlida a variades convencions i representacions de l'espai. Això ens confirma que el sistema de convencions adoptat mai no és arbitrari, en la mesura que es fonamenta en raons que les obres legitimen.

c) **Els autors prenen consciència del seu art i de si mateixos en la classe de marc de representació que els atorga la seva predisposició devers la realitat.** Ara bé, qualsevol que sigui el sistema adoptat per a fer-la present, l'espai representatiu actua sobre els sentits, àdhuc sobre l'esperit. R. BERGER (1968)¹¹ diu: *Cada perspectiva ens posa recíprocament d'alguna manera en perspectiva*, la qual cosa, pel fet de ser un conjunt de condicions i no de lleis, no dicta obres al qui crea, sinó que li proposa una forma de llenguatge. Tanmateix, correspon a cada autor de crear el seu propi «discurs» amb una lògica interna, que mai no obstaculitza ni la capacitat combinatoria ni la creativitat.

D'aquesta manera els autors, en la pintura d'un quadre o en la confecció d'un poema o d'un relat, legitimen el seu art en la classe d'espai que els proporciona el sentiment més precís i comprensible de la realitat. També el músic adequa la forma en què es constitueixen els sons segons les disposicions regulades per una coherència interior, però que simultàniament ofereixen matèria per a composicions.

És per això que podem afirmar que la significació dins del marc de representació pot canviar quan és percebut conjuntament amb els espais immediats, els quals són capaços de modificar la intensitat del contingut o de generar efectes d'assimilació en què el moviment d'un quadre es pot veure enfortit per la intensa dinàmica del que té al costat. La continuïtat natural del món visual imposa, doncs, una compensació quan tractem de crear entitats autònomes.

Funció del marc: Composició interna dels elements i de la seva sintaxi.

Hem parlat de la necessitat de delimitar l'espai perquè la nostra raó no el pot abastar en la seva totalitat i infinitud. Per con-

¹¹ BERGER, Gener, *Découverte de la peinture*, René Berger et Editions Spes, Lausanne 1968. Trad. Cast.: *El conocimiento de la pintura*, Ed. Noguer, Barcelona 1968, vol. I, p.229.

següent, serà el marc de representació el punt de referència que ens permeti endinsar-nos-hi, adés fins als límits d'un horitzó natural obert, adés en la circumscripció d'una zona restringida i tancada.

«La funció del marc està relacionada en psicologia al fenomen de la figura i el fons», diu R. ARNHEIM (1957),¹² El seu origen rau, segons l'autor esmentat, en el retaule, que substituï la pintura mural. Evidentment, una tal representació requeria un enquadrament que separés l'espai físic d'un món pictòric en profunditat i alhora sense termes, de manera que els límits del quadre eren els de la composició, no pas els de l'espai representat. D'aquí ve que diversos artistes renaixentistes començaren a considerar el *marc* com una «finestra» amb possibilitats il·limitades de representació, és a dir, amb categoria de «figura», mentre que l'espai pictòric adquiria la funció de «fons» indefinit. Aquesta tendència al quadre es va anar accentuant amb configuracions com les de EL GRECO; més tard culminà amb alguns impressionistes del segle XIX, sobretot DEGAS, en els quals el *marc* tallava els cossos i els objectes i **relativitzava llur funció**. Amb l'adveniment del cubisme i del surrealisme, el quadre posà fi a la perspectiva òptica i adoptà la quarta dimensió, que permeté passar d'una visió monofocal al perspectivisme que ha confirmat la tendència a convertir el marc en simple contorn d'una «figura sobre un "fons" de paret».

Ara bé, tant per als arquitectes, pintors o dissenyadors d'imatges, com per a d'altres compositors d'espais, literats, músics, etc., i per als psicòlegs, **resultaria clarivalent discernir**, per un procediment d'anàlisi, **els efectes perceptius que s'obtenen mitjançant el canvi de relació entre «espais oberts», lliures, i «espais tancats»**, com també veure els diferents resultats que es poden produir en **variar les circumstàncies contextuais o visuals**.

Tal supòsit es pot donar en qualsevol tipus de composició visual, i ens pot ajudar a fer igualment un estudi dels efectes que l'espai d'un relat produeix en els personatges de ficció i en els lectors i veure com, els uns i els altres, s'hi adapten psicològicament. Això comportaria un estudi tan ampli i suggerent alhora, que no m'és pas possible abastar. Primerament adduiré alguna referència literària que, a manera d'hipòtesi, plantejo com a possibilitat d'investigació en el punt concret, i més endavant analitzaré els efectes del marc de representació en algunes traduccions visuals de temes o textos literaris.

¹² ARNHEIM, R., *opus cit.*, p. 193.

ALFRED DE VIGNY, en la seva obra *Chatterton* (1835),¹³ una deliciosa peça dramàtica i romàntica, ens presenta un poeta turmentat per la noble i pura passió de la poesia. *L'acció material disminueix en intensitat per donar, a l'acció espiritual i al desenvolupament, el significat metafísic d'una veritat moral i d'una idea filosòfica: l'home colpit per una societat materialista*, segons diu el mateix autor a *Journal inédit* (1842).

A l'acte segon, en una acotació escènica, llegim: *La chambre de Chatterton, sombre, petite, pauvre, sans feu; un lit misérable et en désordre*. Ja a l'acte precedent, VIGNY fa al·lusió a la pobresa i a la misèria del poeta: ... *un gran escalier tournant conduit à plusieurs portes étroites et sombres, parmi lesquelles se trouve la porte de la petite chambre de Chatterton* (p. 31). Aquesta pobresa, ens la fa tangible i ens la mostra dins la cambra, sombre et petite, on ell pateix fam i fred i, alhora, un altre mal: *Je trouverais toujours, entre moi et mon ouvrage, l'ennemie fatale né avec moi, la fée malfaisante trouvée sans doute dans mon berceau, la distraction, la poésie! - Elle se met partout; elle me donne et m'ôte tout; elle charme et détruit toute chose pour moi; elle m'a sauvé... elle m'a perdu!* (p. 43). Tot el drama de VIGNY es resumeix en aquestes línies, perquè **la poesia és per a ell la font de la benaurança i de la perdició**. És per això que l'escriptor, per intensificar la intimitat dolorosa i tràgica del protagonista, se situa en un espai tancat i aclaparador de manera que **les connotacions del marc contextual coincideixen amb el calfred que experimenta la seva ànima de poeta, traïda en la seva dignitat essencial**.

També trobem una descripció d'espai reduït i miserable —signe de la introversió, la pobresa i el pessimisme del personatge— a la novel·la *Crim i càstig*, de DOSTOIEVSKI (1866),¹⁴ mestre consumat en l'anàlisi psicològica dels seus personatges, sovint malalts o anormals, quasi sempre en conflicte amb la societat.

Com en el cas anterior, també Raskòlnikov, el protagonista, passa els dies i les hores tancat a la seva cambra, ombrívola com el seu esperit. A la primera pàgina del llibre, ens diu l'autor: *La cambra estava situada a sota teulada d'una casa de cinc pisos i s'assemblava més aviat a un armari que a una habitació*. I en un altre indret: *La seva cambra era de tals dimensions que es podia treure la*

¹³ VIGNY, Alfred, *Chatterton*, Éd. Librairie Lurouse, Paris 1987.

¹⁴ DOSTOIEVSKI, F., *Prestuplenie i nakazanie* (1866), publicada per Ruskii Vestrik, Kràskovo, 1929 (trad. Cat. *Crim i càstig*, Enciclopèdia catalana, A tot vent, Barcelona 1991, p. 9 i 41).

*balda sense aixecar-se. Ara bé, potser el paràgraf més significatiu el trobem al començament del capítol tercer, que s'inicia amb aquesta descripció: L'endemà es deixondí tard, després d'un son agitat que no l'entonà gens. Es llevà biliós, irritable, esquerp, i esguardà amb odi la seva cofurna. **Era una mena de gàbia esquifida**, de sis passes de llargada, d'aspecte lamentable amb el seu empaperat groguenc, polsós i atrotinat que penjava a trossos d'ací d'allà, i tan **baixa de sostre** que una persona d'estatura una mica elevada hi experimentava una sensació penosa en imaginar-se, a cada moment, que amb el cap havia de tocar el sostre. **El mobiliari era digne de la cambra**: hi havia tres cadires velles i coixes, en un racó la taula pintada damunt la qual jeien alguns llibres i quaderns tan plens de pols que es veia que de molt temps ençà no els havia tocats ningú; finalment, un gran sofà desmarxat, folrat en altre temps d'indiana i ara tot espellifat, que ocupava gairebé tota la paret i la meitat de l'amplària de la cambra i servia de llit a Raskòlnikov. **Ell es colgava sovint tal com queia**, sense despullar-se; cobrint-se amb la seva capota d'estudiant, vella, d'una olor indefinible, i recolzava la testa damunt un petit coixí sota el qual entaforava, per tal de tenir el cap més alt, tota la roba, bruta i neta, que tenia. Davant del sofà hi havia una tauleta (pàg. 9).*

Era difícil deixar-se caure tan avall; tanmateix, compte fet del seu estat d'esperit, àdhuc s'hi trobava bé. S'esquitllava decididament de tothom, amagant-se com la tortuga en la seva closca, i fins la vista de la serventa, que de tant en tant llucava la cambra, provocava en ell crisis bilioses i convulsions. Així s'escau amb certs monomaníacs abassegats per una idea fixa qualsevol.

Encara que la citació és llarga, crec que és important posar la sencera perquè, en aquest cas, remarca la correspondència perfecta que s'estableix entre l'ambient i l'esperit de Raskòlnikov. En efecte, **la cambra sembla** talment una representació plàstica, caricaturesca i paròdica, la composició de la qual és digna d'un pintor d'interiors. La intuïció ens permet de percebre la realitat més profunda, de posar-nos-hi en contacte; és la reflexió, però, orientada per la intuïció, i la intuïció guiada per la reflexió allò que ens introdueix, a poc a poc, en l'àmbit del coneixement.

Ni la línia, ni els colors —que ens imaginem—, ni la llum, ni la composició, ni les proporcions, ni el ritme, no existeixen aïlladament, atès que la cambra no és constituïda per la suma dels elements que ens descriu DOSTOIEVSKI. En canvi, és útil per al lector considerar-los en particular, perquè cadascun proporciona una perspectiva d'apreciació per la qual el lector esmentat pot dirigir la seva atenció d'un punt a l'altre, ja que, si no fos així, o bé el sentit se'n escaparia o bé es reduiria al contingut sempre sumari de la intuïció.

Un cop situat en el context, l'autor passa de presentar-nos el personatge —quan diu que *es colgava sovint tal com queia*— a fer-ne la reflexió en què culmina el retrat: *Era difícil deixar-se caure tan avall; tanmateix, compte fet del seu estat d'esperit, àdhuc s'hi trobava bé*. Aquesta última frase remarca la solidaritat i el paral·lelisme ambient/esperit, fins al punt que en la descripció del paràgraf no hi ha cap objecte de la cambra que no estigui en relació necessària amb ell, com ell mateix està en connexió inexcusable amb totes les coses de l'habitació, car han estat fets -espai/personatge- l'un per a l'altre.

En ambdues obres, *Chatterton* i *Crim i càstig*, hi ha una adaptació psicològica de l'espai, alhora que tradueixen l'aïllament i la solitud àridament cercades com a justificació d'uns mòbils de caire intel·lectual i metafísic; però és evident que l'efecte estètic i deshumanitzador de la descripció de DOSTOIEVSKI, no el llegim ni copsem en la pobra i estreta cambra del poeta. Aquí l'autor cerca un resultat diferent: Chatterton viu intensament una noble passió que, si bé el portarà al suïcidi, mai, però, no el mostra ensopit, descurat o irritable.

Nogensmenys, la literatura presenta moltes vegades quadres en què l'espai obert, salvatge, il·limitat és l'escenari de la subjectivitat i de la manifestació del «jo». En l'obra *Les desventures del jove Werther*, que ha passat a la història com a paradigma del més apassionat romanticisme, GOETHE¹⁵ crea escenes bellíssimes en què l'amor converteix el paisatge en quadres idíl·lics. A la carta del 19 de juny, Werther diu al seu amic: *Des d'aleshores, el sol, la lluna i els estels ja poden combinar-s'ho com vulguin. Jo ja no sé quin dia és ni quan és de nit, i el món sencer ha desaparegut al meu entorn*» (p. 39-40). I una mica més avall: *Allí el bosquet... Ah!, si poguessis entrar en la seva ombra! Allà el cim d'una muntanya... Ah!, si de dalt estant poguessis abraçar l'amplitud de la contrada! Aquesta cadena de turons, aquestes valls tan íntimes! Oh!, qui pogués perdre-s'hi!*

D'altres vegades, l'espai novel·lesc és feréstec i dramàtic com si volgués engolir-nos terra endins. Vegem el que ens diu el mateix Werther a la carta del 29 de setembre: *I, quan després d'una obscuritat profunda, la llum reaparegué i, reposant damunt la negra nuvolada, il·luminà, de nou, amb un reflex superb i terrible, les ones que rodolaven impetuoses i ressonants, em vingué una esgarriança i, de seguida, un desig intens... Ah, amb els braços estesos, dret davant l'abís, panteixava sospirant: daltabaix! daltabaix! Llança-t'hi. Em perdia, m'em-*

¹⁵ GOETHE, J.W., *Les desventures del jove Werther*, Editorial Selecta, Barcelona 1987.

briagava en la delícia d'estimbar-hi els meus turments i les meves sofrances, bronzint allà baix com les onades. Oh...!, i no gosares alçar el peu de la terra i finir d'un cop tots els seus mals... (p. 138).

També a Julita, de M. GENÍS (1874),¹⁶ trobem alguna referència on el marc de representació és descrit amb gran lirisme: *Aquelles soledats havien sigut escollides molts jorns de la jove família per a respirar amb fruïció les impressions d'aquella naturalesa eloqüent, que convida al Romeu a agenollar-se i a pronunciar amb fe lo nom de Déu. Allí havia passat la Julita encantades hores, sorprenent i admirant amb la Rosalia i amb sos amics desconegudes meravelles, que se li enduïen la vida amb sospirs i religiosa admiració. Allí, doncs, havien de trobar-la... potser amb lo cor traspasat davant les runes d'aquell sublim passatge! Allí s'hi havia gojat la tempesta; i les espurnes i els prats de verda catifa eren un camp endolat, a on hi tremolaven, per sobre bassals de llot, les alzines pels llamps esberlades, les albes vora els torrents aja-gudes i despulles de tots los arbres esbarriades pels camins en revolta confusió* (p. 180). Tot el paràgraf és un paral·lelisme perfecte entre la desolació de la naturalesa i l'ànima de Julita, colpida per la tempesta i pel llamp fulminant de l'amor que lliurà el seu cos tremolós al fons del cingle.

Tots aquests textos conformen l'estreta relació entre els elements figuratius de l'espai, que llegim entre línies, i l'estat interior dels personatges. La noció d'infinít travessa els límits de l'espai fins a expressar fites insospitades, sentiments profunds de pobresa o de plenitud.

Cal dir que no sempre s'ha fet la mateixa valoració de l'infinít en la concepció de l'espai. En el dibuix infantil, en un mural egipci o en un vas grec, l'espai no significa res que no estigui més enllà de la relació de distància, direcció i mida dels objectes. SPLENGUER ha assenyalat que els grecs no tenien un mot propi per a designar l'espai; parlaven de localització, de distància, d'extensió i de volum. Més tard, en la pintura medieval, hi ha distribucions ordenades d'objectes, com en les descripcions realistes, però solament dins dels límits de l'escena. La perspectiva isomètrica va trencar els límits devers l'infinít espacial en una direcció específica, i va transformar la simultaneïtat de l'extensió en un esdeveniment en el temps, això és, en una seqüència de successos, de manera que el món tradicional de l'ésser es converteix en un procés de l'esdevenir. També els cubistes i els surrealistes han

¹⁶ MARTÍ GENÍS i Aguilar, *Julita*, publicada el 1874 al fullotó de la «La renaiçença». L'Edició actual és d'Edicions 62, Barcelona 1981.

emprat l'espai al marge de les propietats de la perspectiva per produir efectes nous, inquietants, misteriosos i pluriformes, com ja hem dit en un altre moment.

Fins aquí hem parlat dels efectes que crea en l'ànima del subjecte una configuració determinada d'espai, i de com s'estableix en unes connotacions de caràcter psicològic i simbòlic, des de quatre punts de vista:

- 1) Considerant-lo en el seu caràcter il·limitat.
- 2) Observant-lo dins d'uns àmbits restringits.
- 3) Establint relacions entre els diversos espais a partir de textos literaris i visuals.
- 4) Analitzant la projecció subjectiva en una zona espacial determinada i els resultats que se'n deriven.

1) Com el significat intrínsec depèn de la relació subjectiva que s'estableix entre el «jo» i un àmbit concret.

Ara farem unes senzilles reflexions sobre la importància del color i dels contrastos de llum i d'ombra com a elements molt efusius, sobretot en l'art i en les representacions expressionistes.

El tractament del color com a part de la composició comporta d'antuvi un estudi teòric que nosaltres no farem. Ens limitarem a la perspectiva que defineix els elements compositius des del punt de vista psicològic i pragmàtic.

VIKTOR LOWENFELD (1957)¹⁷ diu que «l'artista que només empra el color per caracteritzar els objectes ha d'accentuar l'activitat creadora amb altres formes d'expressió del color, atès que aquest ha de tenir una significació subordinada, un caràcter més o menys descriptiu, paral·lel a les primeres etapes del desenvolupament del llenguatge. L'objecte principal d'aquest element descriptiu rau en l'establiment d'una connexió entre el color i l'objecte, la qual en el llenguatge correspon a la relació entre mot i significat».

Tanmateix, aquesta relació només es dona d'una manera estricta en la pintura realista. Segons les investigacions de MAITLAND GRAVES (1941),¹⁸ encara que no siguin d'una validesa absoluta, avui s'ha generalitzat i s'admet la teoria de l'efecte psicològic del color. Efectivament, R. ARNHEIM (1957)¹⁹ ho admet, i

¹⁷ LOWENFELD, Víctor, Lambert Britain, W., *Creative and mental growth*, The Macmillan Company, 5ª ed. 1970. Ed. Cast.: *Desarrollo de la capacidad creadora*, Ed. Kapelusz, Buenos Aires 1972, p. 464, vol. II. Hi ha edicions més actuals, però reduïdes.

¹⁸ MAITLAND GRAVES, *The Art of Color and Design*, McGraw-Hill Book Company, Inc., New York 1941, p. 256. El cito a través de V. Lowenfeld, p. 466, vol. II.

¹⁹ ARHEIM, Rudolf (1957), *opus cit*, p.284.

KANDINSKY (1952)²⁰ ens parla també del llenguatge de les formes i dels colors quan ens diu: *Però, admetent que no ha estat emprada cap més font que la naturalesa en els millors ornaments, les formes i els colors naturals no han estat utilitzats d'una manera purament externa, sinó com a símbols que amb el temps han adquirit un valor quasi de jeroglífic. (...) La bellesa del color i de la forma no és -tot i les afirmacions dels estetes i dels naturalistes, l'objectiu prioritari dels quals és la "bellesa"- un objectiu suficient per a l'art.*

Nogensmenys, l'artista ha de fer servir els colors amb intel·ligència, car l'efecte que es produeix en un quadre o en un poema depèn de com han estat tractats els objectes combinats a partir dels components pictòrics o dels mots. Si pintem un 'cavall blau', el so d'aquestes paraules ens situa en una atmosfera diferent: la impossibilitat natural d'un cavall blau exigeix un entorn igualment artificial en el qual puguem situar-lo. En el cas contrari, ens produiria un efecte convencional, no artístic, com el d'un conte mal contat. L'harmonia actual neix d'una necessitat interior i, per tant, el color en si no té sentit si no va lligat al medi i **al significat de les tonalitats dins de la composició.**

És evident el fort contingut pragmàtic i estètic dels efectes del color, si bé, com diu R. ARNHEIM (1957), cal saber fer-ne ús per a assolir els efectes psicològics; o sigui, cal saber que «els colors sense mescla i les mescles ben equilibrades tendeixen a l'estabilitat, l'impacte expressiu de la qual és relativament escàs, mentre que les mixtures, en introduir una qualitat intensament dinàmica, accentuen l'expressió».

Amb tot el que acabem d'exposar, es fa palesa la necessitat **d'una sintaxi del color** o, més ben dit, unes normes d'organització estructural que des d'aquesta perspectiva «interior» actuïn més per intuïció que per uns principis científicament formulats; sobretot aquest criteri és vàlid a l'hora d'analitzar obres des d'una perspectiva de traducció visual i basant-nos en experiències en les quals l'objectiu principal és de caràcter pedagògic.

Podríem establir dos tipus de persones respecte a la relació que es crea entre el color i la seva referència als objectes. Quan la descripció es realitza d'acord amb el que perceben els ulls, és anomenada **visual**, ja que és a través dels ulls que percebem; però l'anomenem **hàptica** quan la descripció és producte de reaccions emocionals o corporals. Ambdues relacions poden dependre tant

²⁰ KANDINSKI, N. *Über das Geistige in der Kunst*, Neuilly-sur-Seine 1952 (trad. Cast.: *De lo espiritual en el arte*, Seix barral Editores, S.A., Barcelona 1972, pp. 100-101.

de l'època i del tipus de cultura com de la personalitat dels artistes. Tot i amb això, com més gran és la distància entre la realitat objectiva i la ficció, més forts són la connotació subjectiva i l'expressionisme hàptic.

Com veurem més endavant, hi ha diverses maneres de manifestar aquesta relació hàptica que s'esdevé, adés per la repetició del mateix color per a una mateixa figura, la qual cosa denota intenció i coherència, persistència i obsessió o simplement la reiteració d'un sentiment agradable i profundament viscut; adés a causa de les relacions hàptiques que ens produeixen els colors segons la situació en l'espai i les influències òptiques perceptibles que uns tons exerceixen sobre els altres.

Un exemple de tipus projectiu hàptic pel que fa al marc de representació, com al color i a la línia, és el de les *figures 3 i 4* realitzades després de l'enunciat verbal del professor i amb el següent contingut temàtic: *El somni de l'arquitecte* (M. Eumèlia, 12 anys),²¹ i *L'arquitecte contemplant la seva obra* (Virgili, 7 anys). En el primer quadre, tot l'ambient tradueix una actitud d'equilibri i de serenor. La tonalitat grisenca del capvespre, molt ben matisada, s'il·lumina suaument per mitjà d'uns raigs de la lluna amagada entre els núvols. En el centre del quadre, una finestra amb una cortina blanca de piquets vermells, testos amb flors i, la cosa més insòlita, una regadora, també vermella, penjada. Aquí sí que podem dir amb propietat que el quadre és com una «finestra» oberta des d'on podem contemplar o imaginar un gran nombre de coses! El que interpretem és una composició en què la imaginació i el sentiment li donen un toc de lirisme de caire surrealista. **L'artista plasma, sense adonar-se'n, l'inconscient en el món exterior.** La finestra és *l'objet trouvé* en el qual es projecta empàticament la forma i les característiques de l'objecte: simplicitat, emoció, esperit d'observació, riquesa cromàtica de tipus visual, manifesten d'una manera intel·ligent el contingut temàtic: «el somni de l'arquitecte» i la seva pròpia vivència. El constructor amb qui s'identifica vol edificar un habitatge on es visqui amb intimitat i alegria. No oblida un detall, però: la 'regadora', amb la qual podrà tenir cura d'aquells aspectes sense els quals res de tot el que hem dit no tindria sentit.

Fixem-nos ara, amb més detall, en l'efecte estètic i psicològic de la finestra. Ja hem dit que el seu origen és el d'un forat a la gran superfície del mur, amb la consegüent paradoxa visual, ja que pel fet d'ésser una petita àrea circumscrita en un pla de fons, es

²¹ Ambdós alumnes de l'Escola Vedruna de Terrassa

converteix en «figura». Aquesta particularitat transforma la finestreta de la pintura de la M. Eumèlia en quelcom propi, personal i amb una funció que no és simplement la d'algunes edificacions modernes, on és dona una reversió perceptiva pel fet que l'obertura ens deixa veure l'interior dels edificis com cups buits. Això ens confirma que l'aparença perceptual de les finestres és molt semblant a la que hem observat en parlar del marc.

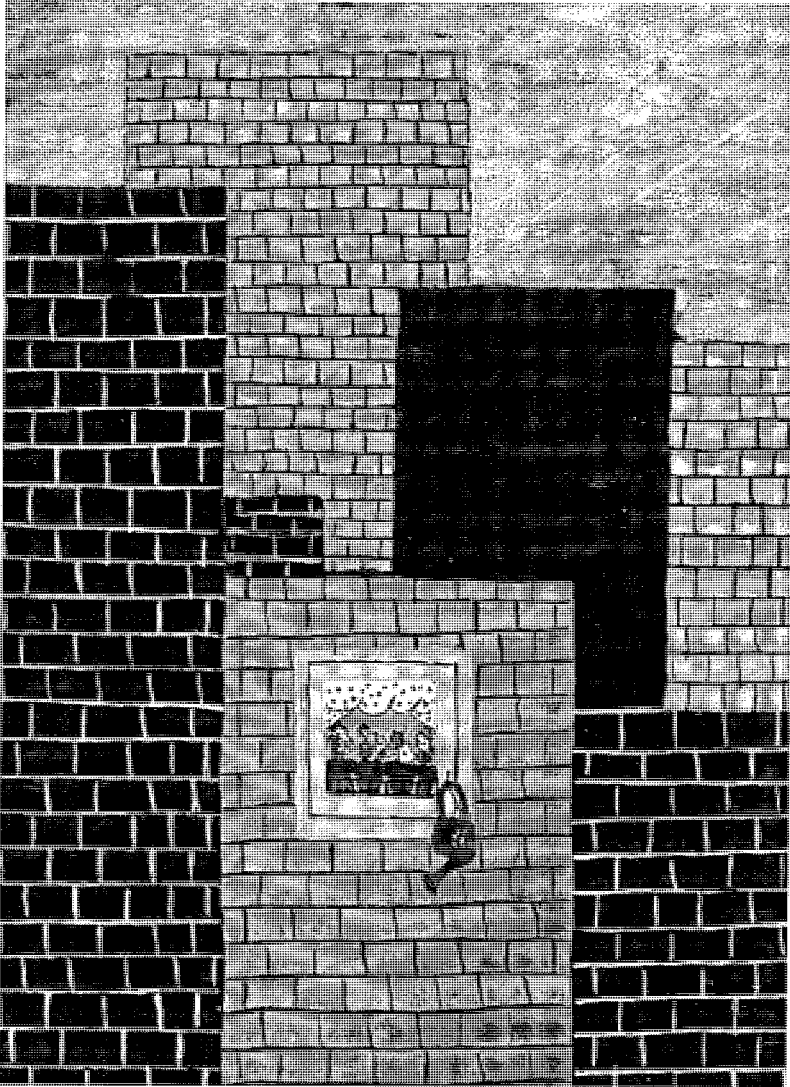
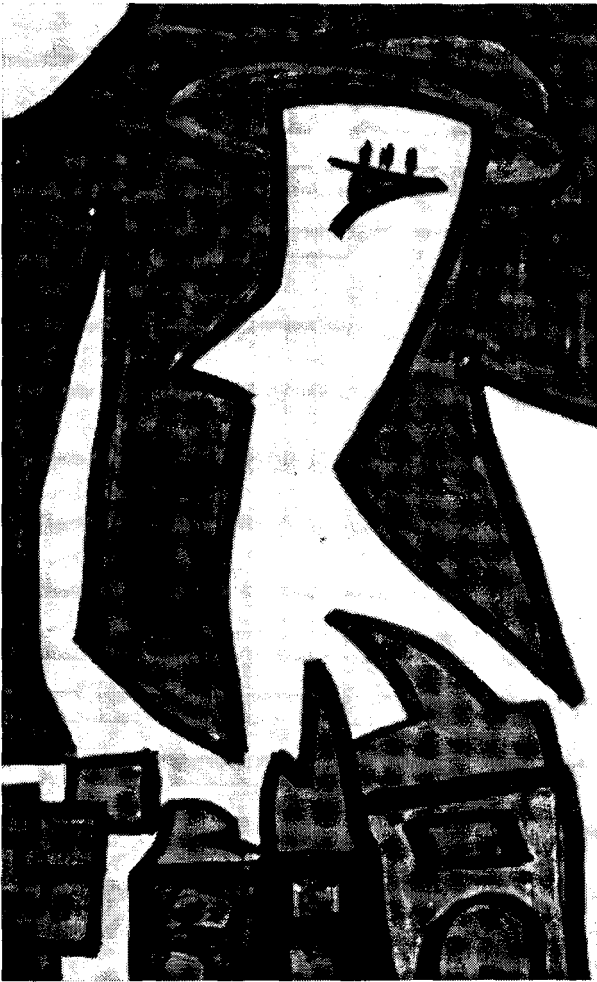


Fig. 3: El somni de l'arquitecte



*Fig. : L'arquitecte
contemplant la
seva obra*

Passem a examinar la pintura de Virgili (*figura 4*), que titula *L'arquitecte contemplant la seva obra*. Tota la composició tradueix agressivitat, domini, autoidentificació. És una representació expressionista, en què la projecció empàtica, fortament acusada, intenta crear una síntesi entre les seves percepcions tàctils de la realitat exterior i les seves experiències. És evident que la relació amb l'«objecte» és diferent de la que observàvem en la composició anterior. Aquí descobrim una deformació dels elements gairebé caricaturesca, que manifesta l'enorme seguretat dels seus traçats i

el grau elevat d'identificació. L'experiència del tema està d'acord amb els seus desigs d'expressar-se, i això es tradueix en l'agressivitat de les línies, la claredat del color (en la fotografia, una mica deteriorat, sobretot el blau del fons), la qualitat de la composició. Com diu Malraux, l'art és una espècie independent a la qual el creador infon la seva pròpia vida amb les seves qualitats intrínseques i autònomes. Virgili demostra que és un noi alegre, vital (el color groc) i superadaptat (el gest de domini i de possessió).

Ambdues pintures mostren un nivell alt de convicció, que cap de nosaltres no gosaria alterar amb una mesura diferent de la que ells han establert. Aquesta seguretat confirma el que hem dit de cadascun d'ells: tots dos viuen intensament durant el procés de creació; tots dos perceben aquesta sensació vital en els detalls en què tota acció (sobretot en el de Virgili) és realitzada quasi cinestèsicament, la qual cosa seria impossible si no existís una forta projecció del «jo» en l'experiència representada; i, finalment, l'un i l'altre es manifesten emotivament realitzats i ensems contents i satisfets de la seva vida familiar.

Ens podem plantejar un interrogant: no és cert que després d'una lectura atenta d'aquestes composicions les deduccions que en fem són diferents? La resposta inclou importants conseqüències educatives, atès que, indubtablement, **no és ni l'habilitat** per a copsar la realitat exterior ni tampoc una destresa especial el que descobrim en aquestes pintures, sinó **la seva realitat interior i la seva capacitat d'aprofundir**. M. Eumèlia, en l'equilibri del color i de les línies, mostra un intimisme serè i unes relacions afectives estables. Virgili és dominant, superdotat, manipulador com l'arquitecte del seu dibuix, en el qual tot és incisiu i punxegut, alhora que la tendència dominant li fa alçar el braç mentre vigila les seves «possessions». Fins i tot el marc de representació mostra una tendència expansiva totalment oposada a l'intimisme de la «finestra» petita i ben delimitada en el centre del quadre.

Abans ens hem referit als estudis sobre la influència del color en l'ànim de les persones sensibles i com aquesta suposició s'ha generalitzat en el camp de la crítica. Tanmateix, no hi ha una hipòtesi sobre la classe de procés fisiològic que pugui garantir científicament l'acció dels matisos sobre l'organisme. Tractant-se de la forma és diferent, atès que el contorn, la situació i la referència espacial li donen sentit. El nostre organisme es deixa impressionar per les formes que actuen en l'entorn, ja siguin favorables o hostils, i provoquen l'expressió. Sempre les representacions simbòliques —del color o de la forma— són determinades pels efectes que provoquen.

MAITLAND GRAVES (1941),²² de qui hem parlat, ens ofereix una breu síntesi de les conclusions a les quals han arribat una sèrie d'investigadors i psicòlegs sobre els efectes psíquics del color després de realitzar nombroses experiències. Vegem què ens diu: *Els colors «càlids», el groc, el taronja i el vermell, són positius i agressius, inquietants i estimulants quan se'ls compara amb «els freds», com els violetes, els blaus i els verds, que són negatius, solitaris i retrets, tranquils i serens. (...) La preferència manifestada pels colors purs segueix una progressió que va del vermell al groc, passant pel blau, el violeta, el verd i el taronja (...) Els colors purs són més estimats que els matisos quan s'usen en superfícies petites. Per a àrees grans s'escullen tonalitats.*

J. CHEVALIER i A. GHEERBRANT (1969)²³ ens parlen també del sentit figurat del color. Segons ells, el **primer caràcter simbòlic és la seva universalitat**, no solament geogràfica, sinó en tots els nivells de l'ésser, del coneixement, cosmològic, psicològic, místic, etc. Les interpretacions, si bé poden variar i rebre diferents significats, són sempre, però, el suport del pensament simbòlic.

També els somnis, personificació de l'inconscient, adquireixen tonalitats diverses i tradueixen estats de l'ànima i diverses pulsacions psíquiques. A vegades, com observa R. DE LA ROCHETERIE, *un objecte o una zona onírica atrauen l'atenció per la força dels colors, com per subratllar el missatge que l'inconscient dirigeix al conscient. Poques vegades l'inconscient resplendeix amb colors fulgurants. Quan això és així, els continguts de l'inconscient es viuen amb una gran intensitat d'emoció. Aquesta força psíquica pot ser extremament diferent, atès que, així com els colors neixen de la varietat de les ondulacions de la llum, així també la quantitat de l'emoció varia amb el to del color.* Podria aportar alguns altres testimonis sobre aquest punt, però crec que amb tot el que he dit i amb les afirmacions de J. DE LA ROCHETERIE la qüestió és prou eloqüent per a establir el paral·lelisme conscient/inconscient des del punt de vista del color.

Segons KANDINSKY,²⁴ aquesta concordança de colors té una similitud en la música, en la qual els acords constitueixen una juxtaposició de formes tonals i gràfiques que expressen sentiments

²² MAITLAND GRAVES (1941) *opus cit.* p. 464. El que està destacat amb negreta és meu.

²³ CHEVALIER, J. I GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Ed. Jupiter, Paris 1969 (trad. Cast.: *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder, Barcelona 1986, p. 317 i ss.

²⁴ KANDINSKI, V., *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli verlag, Bern 1970 (trad. Cast.: *De lo espiritual en el arte*, Barral Editores en col·laboració amb Editorial Labor, Barcelona 1986, cap. VII.

que no són estats materials de l'ànima (alegria, tristesa, etc.) i que, com els colors, no es poden mesurar. Les seves ressonàncies cromàtiques seran diferents a l'hora de traduir la mateixa cadència en les diverses arts i, encara que això fos possible, pel mateix fet d'interpretar-la ja tindria un altre valor.

Abans d'acabar aquest article voldria remarcar una cosa que considero important, això és: l'**objectiu de tota interpretació i de tota representació** no és l'autoexpressió *a priori*, la qual provoca una introversió passiva i projectiva, sinó la **concentració activa i disciplinada de totes les possibilitats d'organització** que es localitzen en el tema o en l'objecte a reproduir. Ja vindrà després, com a conseqüència, l'empatia, la identificació; d'aquesta manera hauré aconseguit ampliar el camp de referència de l'individu, perquè creixi en coneixement i experiència sense limitar-se a la pròpia interioritat, sinó endinsant-se en noves percepcions.

BIBLIOGRAFIA

- ARNHEIM, R., *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1957 (trad. Cast.: Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora, Editorial Universitaria de Buenos Aires 1976).
- ARUMÍ I BLANCAFORT, M., *Alguns elements d'estudi per a la traducció del llenguatge verbal al visual*. Tesis doctoral dirigida pel Dr. Sebastià Serrano i Farrera de la Universitat de Barcelona. Publicada per la Universitat de Barcelona a la Col·lecció de Tesis doctorals Microfitxades núm. 917, l'any 1991.
- BAQUERRO GOYANES, M., *Estructuras de la novela actual*, Ed. Castalia, Madrid 1995.
- BERGER, G., *Découverte de la peinture*, René Berger et Editions Spes, Lausanne 1968 (trad. Cast.: *El conocimiento de la pintura*, Ed. Noguer, Barcelona 1968).
- CEPEDA, R. E., *El Diablo cojuelo*, de Vélez de Guevara, Aula Magna, Madrid 1968.
- CHEVALIER, J. I GHEERBRAND, A., *Dictionnaire des symboles*, Ed. Jupiter, Paris 1969 (trad. Cast.: *Diccionario de los símbolos*, Ed. Herder, Barcelona 1986).
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de Pintura*, edició preparada per Àngel González, Ed. Akal 1986, I, "Pintura y Ciencia", p. 33. Edició corregida amb ajuda d'obres més recents i realitzada sobre la ja clàssica de Jean Paul Richter de 1939.
- DOSTOIEVSKI, F., *Prestuplenie i nakazanie*, publicade per Ruskii Vestrik, Kràskovo 1929 (trad. Cat. Cim i càstig, Enciclopèdia Catalana, A tot vent, Barcelona 1991).
- GENÍS, M., *Julita*, publicada el 1874 al fulllet de "La renaixença". L'edició actual és d'Edicions 62, Barcelona 1981.
- GOETHE, J.W., *Die Leiden des jungen Werther*, publicada el 1782 (trad. Cat.: *Les desventures del jove Werther*, Ed. Selecta, Barcelona 1987).
- KANDINSKI, W., *Punt and Linie zu Fläche*, Nina Kandinski, Neuilly (Seine) 1955 (trad. Cast.: *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores en coedició amb Ed. Labor, Barcelona 1984).
- *Über das Geistige in der Kunst*, Neuilly-sur-Seine 1952 (Trad. Cast.: *De lo espiritual en el arte*, Seix Barral Editores en col·laboració amb l'Editorial Labor, Barcelona 1986).
- LEECH, Geoffrey, *Semantics*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Anglaterra 1974 (trad. Cast.: *Semántica*, Alianza Universitaria 1985, 2ª ed., p. 58). Pertany a *Memoirs of a Dutiful Daughter* (Memorias de una hija obediente).
- LOWENDFELD, V., *Creative and mental growth*, The Macmillan Company, 5ª ed. 1970. Ed. Cast.: *Desarrolla de la capacidad creadora*, Ed. Kapelus, Buenos Aires 1972. Hi ha ed. més actuals, però més reduïdes..

LUKÁCS, G., *La théorie du roman*, Gonthier, Genève 1963, p.187. Citat a través de M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Ed. Castalia, Madrid 1995, p. 190. MAITLAND GRAVES, *The Art of Color and Desing*, McGraw-Hill Boock Company, Inc., New York 1941.

OLERON, P., *Les habitudes verbales*, Symposium Problèmes de Psycholinguistique, Puf. El cito a través de A. M. THIBAUT-LAULAN, *Le langage d'image*, Editions Universitaires, Paris 1971 (trad. Cast.: *El lenguaje de la imagen*, Ed. Marova 1973, p. 25.

RODARI, G., *Grammatica della fantasia*, Giulio Einaudi, Torino 1973 (trad. cast.: *Gramática de la fantasía*, Ferran Pallisa Editor, Barcelona 1976m p. 10.

VIGNY, A., *Chatterton*, Éd. Librairie Larousse, Paris 1987.

Abstract

Throughout this article, the author aims to relate the function of setting and context in the nature of a work of art. According to the article, the time of the tale and the space of the picture become objects of experience and transmission of sense for the spectator. From several examples in the history of western art that the autor knows perfectly well, the reader gets into the defining value of these categories.